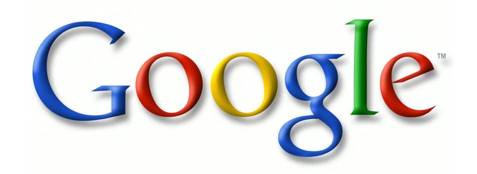
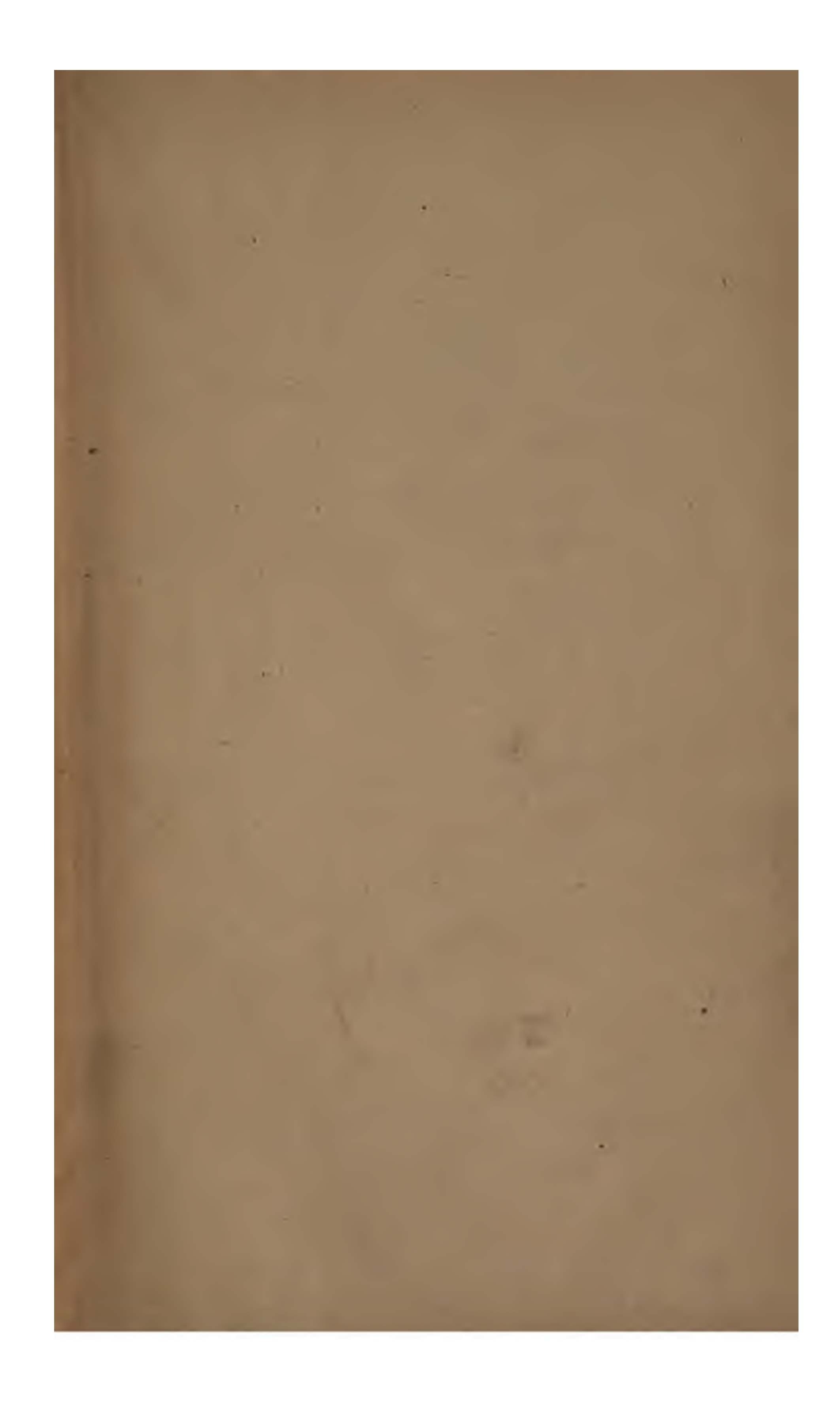







SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS





VERHÄLTNIS VON BEN JONSON'S 'THE DEVIL IS AN ASS' UND JOHN WILSON'S 'BELPHEGOR, OR THE MARRIAGE OF THE DEVIL' ZU MACHIAVELLI'S NOVELLE VOM BELFAGOR.

INAUGURAL-DISSERTATION

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT

HALLE-WITTENBERG

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VORGELEGT VON

ERNST HOLLSTEIN

AUS WANFRIED (HESSEN-NASSAU).

HALLE A. S.

HOFBUCHDRUCKEREI VON C. A. KAEMMERER & CO.

1901.

MEINEN LIEBEN ELTERN

GEWIDMET!

Zu dem Dichterkreise, der sich an Ben Jonson, diesen nach Shakespeare berühmtesten Dramatiker Englands im Anfang des 17. Jahrhunderts anschliesst, rechnet man auch John Wilson. Ward sagt über sein Verhältnis zu Jonson[1]: In his comedies of 'the Cheats' and 'the Projectors' Wilson shows himself a follower of Jonson, indeed the latter contains evident reminiscenses of 'The Devil is an Ass', to the plot of which that of his Belphegor has likewise some resemblance.

Er drückt sich also bezüglich des letzteren Dramas sehr vorsichtig aus. Weiter unten fährt er dann fort: It (Belphegor) turns on the idea (resembling that of one of Jonson's comedies[2]) of an emissary being sent by the consistory of the infernal regions to ascertain the truth about the conditions of married life in the upperworld. The story is taken from an Italian source. Wilson selbst giebt uns diese Vorlage an. In der Vorrede zu der betr. Komödie bekennt er: Matchiavel gave me the Argument of the ensuing play. Nun sagt Wolf Graf Baudissin, dass auch Jonson für seinen 'The D. is an A.' aus der gleichen Quelle geschöpft habe. Er behauptet:[3] Die Erfindung von einem einfältigen Teufel, der dem verderbten Menschengeschlechte nicht gewachsen ist

---

1) Vgl. English Dramatic Literature II, Seite 338.

2) Gemeint ist wieder 'The Devil is an Ass.'

3) Vgl. Ben Jonson und seine Schule I, Anm. zu 'Der dumme Teufel' S. 435. Leipzig 1836.

und seine Laufbahn auf der Oberwelt durch allerlei Not verbittert sieht, ist aus Machiavellis Novelle vom Belfagor entlehnt und war schon früher im Collier of Croyden für die Bühne benutzt.

Der Zweck der vorliegenden Arbeit ist es, beide Dramen mit ihrer gemeinschaftlichen Vorlage zu vergleichen und zu untersuchen, in welcher Weise beide Dichter denselben Stoff dramatisch bearbeitet haben. Zugleich will ich die Punkte ins Auge fassen, die für eine etwaige Beeinflussung Wilsons durch Jonson in diesem Stück sprechen.

Bevor ich jedoch in medias res schreite, sei es mir gestattet, mit einigen Worten die Entwickelung des s. Z. sehr beliebten Stoffes zu berühren. Schon in den ältesten Denkmälern der englischen Literatur spielt der Teufel eine Rolle. Im Laufe des Mittelalters ging mit dieser Gestalt eine grosse Änderung vor. Der fürchterliche Höllenfürst musste sich zum gewöhnlichen Spassmacher erniedrigen. Er wird der privilegierte Komiker und Intrigant der geistlichen Volksbühne. Keine Figur ist so populär wie die seine, sowohl in den französischen sotties, wo er als der sot, d. h. Clown, auftrat, wie in den englischen moral plays. Der Gedanke, ihn, den Furchtbaren, als Betrogenen, Besiegten hinzustellen, dürfte wohl seinen Ursprung den Legenden von den Heiligen verdanken, die aus ihren Kämpfen mit dem Teufel gewöhnlich siegreich hervorgingen. Ein besonders wirksamer Gegner Beelzebubs war der hl. Dunstan, der ausser durch einige Sagen[1]) auch bekannt wurde durch Grim the Collier of Croyden, einem in einer Ausgabe von 1662 uns vorliegenden Drama, das aber sicher schon vor 1600 entstanden ist.[2])

Dann kommen in England der Zeit nach die Bearbeitungen von Jonson und Wilson. Die italienische Vorlage fällt in-

---

1) Vgl. Cushman, The Devil and the Vice in the Engl. Dram. Lit. before Shakespeare, Seite 13. Studien zur engl. Philologie VI, Halle, Niemeyer 1900.

2) Vgl. Einl. zu Collier of Croyden in Dodsley's Old English Plays VIII ed. by Hazlitt 1874.

dessen schon in die Mitte des 16. Jhdts. Diese Vorlage ist eine zweifache, nämlich einmal die 4. Novelle der zweiten Nacht der Rahmenerzählung 'Tredici Piacevoli Notti', zugeschrieben dem Francisco Straparola da Caravaggio[1]), und dann die Novelle vom Belfagor, die der florentiner Staatsmann und Geschichtsschreiber Niccolo Machiavelli (1469–1522) verfasst haben soll. Letztere liegt uns in 2 englischen Übersetzungen vor. Die erste Version aus dem Jahre 1674 stammt wahrscheinlich von einem Marquis of Wharton, die zweiten ist von Ellis Farneworth, Vicar of Rosthern, publiziert 1762. Für uns ist nur die erste Bearbeitung von Interesse, da Wilson nur sie benutzt haben kann und auch wirklich benutzt hat.

Ob indessen die Sage vom Belfagor oder, wie er in der englischen Übersetzung heisst, Belphegor von Straparola oder von dem Florentiner stammt, lässt sich nicht genau bestimmen, da beide Stücke grosse Ähnlichkeiten zeigen und fast gleichzeitig veröffentlicht worden sind.[2])

Der Untersuchung über Ben Jonson habe ich die Ausgabe von W. Gifford, London 1838 zu Grunde gelegt, für die über Wilsons Verhältnis zu den Italienern habe ich die Ausgabe der dramatischen Werke Wilsons von Maidment und Logan, Edinburgh 1874 benutzt, an deren Schluss auch als Appendix die französische wie die ältere englische Version der italienischen Novellen abgedruckt sind.

Ich will nun zunächst untersuchen, wie weit Jonson von dem Stoffe Gebrauch gemacht hat in seinem The Devil is an Ass, und dann zu einer Vergleichung des Wilsonschen Stückes mit der italienischen Quelle übergehen.

Jonson geht, um das vorauszuschicken, viel selbständiger vor als Wilson. Die Gestalt des Teufels tritt bei ihm durchaus in den Hintergrund vor der Verspottung der Projekten-

1) Ed. of his novels, San Lucca, 1557, dann Venice 1578, Seite 57. Ins Französische übertragen von Pierre de Larivey, Amsterdam 1725.

2) Das Nähere s. The Dram. Works of John Wilson, ed. by Maidment u. Logan, S. 391. Auch Lafontaine (Contes) u. Hans Sachs (Schwank 46) behandeln den gleichen Stoff.

macherei und Monopolisierung. Ich kann mich darum im ersten Teil meiner Arbeit damit begnügen, die wenigen Scenen, in denen der Teufel bei Jonson eine Rolle spielt, herauszugreifen, während ich im zweiten Teile Scene für Scene des Wilson'schen Stückes mit dem Original vergleichen werde.

I. Jonson's 'The Devil is an Ass'.

Akt I, Scene 1. Satan und Pug treten auf. Pug bittet seinen Meister, ihn zur Erprobung seiner Geschicklichkeit, wenn auch nur für eine kurze Zeit, auf die Erde zu senden. Satan, der zuerst über diesen Einfall spottet, gewährt ihm schliesslich doch sein Verlangen und giebt ihm als Wegweiser und Helfer das Laster mit. Eine Bedingung muss jedoch Pug erfüllen: dem ersten Menschen zu dienen, den er trifft. —

Die Entsendung des Teufels nach der Erde ist entlehnt, doch sind bei Jonson die Umstände ganz andere als bei Machiavelli. Schon die Einkleidung hat er weggelassen. Bei M. erscheint das Ganze als eine Vision 'of a certain holy person', was an die Gestalt des hl. Dunstan im Collier of Croyden erinnert. Wir werden dort in den Tartarus der Alten versetzt. Pluto hört viele Seelen klagen, dass ihre Weiber sie in den Tod getrieben hätten, und beschliesst deshalb, nachdem er 'the holy infernal privy council' versammelt hat, einer von ihnen solle zur näheren Untersuchung zur Erde zurückkehren. Das Los fällt auf Belphegor, dem Pluto dann die nötigen Instruktionen erteilt.

J. verwandelt die Unterwelt der Alten in die Hölle, wie sie sich das christliche Mittelalter vorstellt. Aus dem weisen, für die Geschicke seiner Unterthanen sorgenden Pluto formt er den Teufel. Die Gestalt des Pug ist Jonsons eigene Schöpfung. Während M. den Belphegor als 'no ordinary devil' und 'Generalissimo of Pluto's armies, 'tis to presume he was no novice' bezeichnet, ist Pug ein junger, noch unerfahrener Teufel, der aus eigenem Antrieb zur Erde fahren möchte.

I do but ask my month,
Which every petty puisne devil has;
Within that term, the court of hell will hear
Something may gain a longer grant, perhaps —

fügt er zur Begründung seiner Bitte hinzu. Der Grund der Entsendung ist also ganz anders. Infolgedessen fällt bei J. auch die Beratung in der Hölle weg. Dagegen nimmt bei J. wie bei M. der Teufel die Gestalt eines Menschen an.

In beiden Stücken wird er nicht ohne Hülfe weggelassen. Allerdings lässt J. an Stelle der footmen und pages das Laster Iniquity treten, doch geschieht dies wohl nur, um dem Ganzen ein gewisses Gepräge hohen Alters aufzudrücken. Cushman bemerkt S. 72 seines oben erwähnten Werkes: The Vice-rôle is threefold: first as the opponent of the Good, second as the corrupter of Man, third as the buffoon [1]. Wenn nun den J. Vice als Helfer des Teufels einführt, ihm also eine neue Eigenschaft zuschreibt, so darf man darin wohl einen Einfluss der footmen Machiavels erblicken.

Weder bei M. noch bei J. treten die footmen bezw. der Vice weiter handelnd auf. Nur in V, 2 erscheint Vice noch einmal.

Ferner werden dem Teufel gewisse Bedingungen vorgeschrieben. Belphegor muss ein Weib nehmen und mit ihm, wenn irgend möglich, 10 Jahre zusammen leben, um so die Tücken des weiblichen Geschlechts besser kennen zu lernen. Er ist verpflichtet, in der Gestalt eines Menschen aufzutreten. Auch muss er sich wie ein gewöhnlicher Sterblicher der 'sickness, imprisonment und poverty' unterwerfen.

Diese Bedingungen hat J. etwas eingeschränkt. Bei ihm heisst die betr. Stelle:

But you must take a body ready made, Pug;
Yourself an airy one, but become subject
To all impressions of the flesh you take
So far as human frailty.

---

1) Derselben Meinung ist auch Baudissin, vgl. S. 436 seiner Übersetzung.

Ausserdem ist Pug gehalten, dem ersten Menschen zu dienen, dem er begegnet.

Wenn man schon aus dieser ersten Scene ein Urteil darüber fällen darf, wie J. seine Quelle behandelt, so kann man etwa folgendes sagen: Abgesehen von der Idee der Entsendung eines Teufels nach der Erde, um dort für eine gewisse Zeit das Leben eines wirklichen Menschen zu führen, geht J. durchaus selbständig zu Werke. Er ändert die Scenerie, schafft neue Charaktere und legt der Handlungsweise seiner Personen andere Motive unter. Wie wir aus dem folgenden sehen werden, hat J. seine Originalität auch ferner bewahrt.

Akt I, Scene 2. Die Scene spielt in London. Pug ist auf der Erde angelangt, hat den Körper eines in der Frühe Gehenkten angenommen und bietet sich dem Landedelmann Fitzdottrel als Bedienten an. Dieser weist ihn zuerst ab, beschliesst ihn aber doch in seine Dienste zu nehmen, als er hört, er wolle keinen Lohn haben. Den übrigen Teil der Scene füllt der Beginn der Haupthandlung aus.

Die Scene ist durchweg Jonsons freie Erfindung. Während Pug seine Laufbahn mit der bescheidenen Rolle eines Bedienten beginnt, heisst es in der ital. Quelle: He (Belphegor) called himself Don Roderick of Castile, he took a noble house in the Fauxburg of the Allsaints. Jonsons Teufel entfernt sich also immer mehr von der ursprünglichen Gestalt.

Ferner hat J. die Scene nach London verlegt. Im Original dagegen heisst es: B. arrived at Florence in a very fair equipage.

Während weiterhin B. den Namen Roderigo annimmt, erwidert Pug auf die Frage Fitzdottrels: What 's your name?: My name is devil, Sir! Die Bezeichnung 'Pug' ist nichts anderes als Kobold, Teufelchen.

Die 3. Scene, in der sich der einfältige Fitzdottrel von Wittipol, einem jugendlichen Liebhaber, ein Gespräch mit

seiner Frau abkaufen lässt, ist aus Boccaccios Dekamerone entlehnt, hat also mit M. nichts zu thun[1]).

Akt II, Scene 1. Während Fitzdottrel von dem Projektenmacher Meercraft ins Garn gezogen wird, glaubt Pug, die günstige Gelegenheit zu einem Abenteuer benutzen zu müssen. Er sucht deshalb Francisca, seine Herrin, durch süsse Worte zu bethören und gesteht ihr seine glühende Liebe. Doch anstatt Erhörung zu finden, wie er sicher geglaubt hat, erntet er nur Entrüstung und Schläge. Seinem Ärger, schon den ersten Anschlag so kläglich missglückt zu sehen, giebt er am Schluss des Auftritts in einem Monologe Ausdruck.

Der Grundgedanke ist wohl aus M. entnommen, wenn auch die ganze Ausführung ein durchaus originelles Gepräge trägt. Schon die dienende Stellung Pugs macht es schwierig, eine äussere Ähnlichkeit mit dem reichen Roderigo festzuhalten, der sich mit der schönen Honesta vermählt hat.

Eine eigentliche Liebesscene findet sich bei dem Florentiner überhaupt nicht, wohl aber heisst es von Roderick, 'that he had not been long with Honesta but he fell stark mad in love with her', und von seiner Gemahlin: she thought it not fit to leave her pride and untractableness behind her. Diese Züge, Liebe auf der einen und Stolz und Sprödigkeit auf der anderen Seite, sind auch Pug bezw. Francisca eigen, mit dem Unterschiede allerdings, dass Pugs glühende Liebesbeteuerungen affektiert sind. Überhaupt sind die begleitenden Umstände in beiden Stücken so verschieden, dass man von einer direkten starken Beeinflussung Jonsons nicht reden kann.

In der zweiten und dritten Scene, die ganz Jonsons Eigentum sind, spielt Pug fast gar keine Rolle. Er merkt zu seinem Ärger, dass Francisca ihn übertrumpft und ohne sein Wissen als postillon d'amour benutzt hat, und verrät aus Rache seinem Herrn ein Stelldichein Franciscas, ist sich

---

1) Dasselbe Motiv findet sich auch in Busy Body der Sus. Centlivre und in dem Jungerschen Lustspiel 'Er mengt sich in alles'.

aber wohl bewusst, dadurch der Hölle keinen grossen Dienst erwiesen zu haben.

III, 1 führt die Haupthandlung fort, kann also nichts mit der italienischen Quelle zu thun haben. Pug tritt erst wieder auf in der zweiten und dritten Scene von Akt III.

Pug soll einen kostbaren Ring zu einer lady Tailbush tragen. Meercraft, der betrügerische Projektenmacher, weiss dem unerfahrenen Tölpel aber durch geschickte Verkleidung seines Dieners das Kleinod abzuschwatzen, ohne dass Pug etwas von dem Betrug merkt. Da er den Verlust ersetzen soll, ruft er in seiner Verzweiflung aus, er möchte am liebsten gleich aus der Haut fahren, wenn er es könnte, und die menschliche Gestalt abstreifen.

Die Scene ist zum grossen Teil Jonsons eigene Erfindung. Pug zeigt einige Ähnlichkeit mit Roderick, der sich von seiner prunkliebenden Frau zu wiederholten Malen Kleinodien und kostbare Gewänder abschwatzen lässt, sodass er schliesslich vor der Schuldenlast sich nicht mehr zu retten weiss. Nicht eigenes Verschulden also ist es, das Roderick sowohl wie Pug zu Grunde richtet, sondern ihre zu grosse Leichtgläubigkeit, das blinde Vertrauen, das sie anderen Leuten entgegenbringen.

An M. erinnert ferner der Gedanke, dass Pug sich, wo er in Not ist, nach der Hölle zurücksehnt, aber nicht aus eigener Macht die menschliche Gestalt abwerfen kann. Im Belphegor ist diese Bedingung nur noch insofern genauer festgestellt, als Roderick 10 Jahre lang auf der Erde bleiben soll.

Akt IV, Scene 1. Die Lage des armen Teufelchens wird immer schlechter. In dem langen ersten Auftritt des neuen Aktes, der fast alle auftretenden Personen bei der lady Tailbush vereinigt, kommt auch die Rede auf Pug. Die Gesellschaft, neugierig gemacht, stellt ein wahres Verhör mit dem armen Burschen an, der lauter verkehrte Antworten giebt und schliesslich vor Angst seinen Meister anruft:

O chief, call me to hell again and free me!

Eine auch nur annähernde Entsprechung dieser Scene findet sich bei M. nicht, auch die folgenden Auftritte haben nichts mit der italien. Quelle gemein. Das einzige Moment, das in beiden Stücken immer wieder auftaucht, ist die Dummheit des Teufels, der überall den Kürzeren zieht.

Akt IV, Scene 2. Pug, noch ganz erschöpft infolge der ausgestandenen Angst, schildert die Schrecken der Hölle als angenehm im Vergleich zu denen, welchen er auf Erden ausgesetzt ist. Er fleht Satan an, ihm lieber die schwierigsten Höllenkunststücke aufzutragen, als ihn noch länger bei solchen mitleidslosen Modedamen zu lassen. Doch seine Prüfungen sind noch nicht zu Ende. Pug hat dem gentleman usher der Tailbush, Ambler, Kleider gestohlen. Jetzt erkennt nun der Betrogene den Dieb und stellt ihn zur Rede. Der weiss sich in seiner Angst nicht anders zu helfen, als dem erzürnten Ambler ganz blödsinnige Antworten zu geben, wodurch er allerdings die Gefahr vorläufig von sich abwendet.

Diese Scene zeigt einen Unterschied zwischen den sonst gleichen Charakteren Rodericks und Pugs. Zwar ist auch Roderick durch eigene Dummheit in grosse Bedrängnis gekommen, doch lässt er sieh nicht zu einem Diebstahl hinreissen wie Pug, der obendrein aus blossem Mutwillen, nicht aus Not stiehlt. J. zeigt sich auch hier originell.

Akt V, Scene 3. Das Gewitter, das sich über Pugs Haupte zusammengezogen hat, kommt jetzt zur Entladung. Ambler klagt ihn offen des Diebstahls an. Pug weiss keinen anderen Ausweg als sich seinem Herrn als wahrhaftigen Teufel zu entdecken. Wenn er ihm helfen wolle, erklärt er, werde er ihm auch die ganze Fülle seiner höllischen Künste zur Verfügung stellen. Doch er findet kein Gehör und wird vom Kerkermeister abgeführt.

In dieser Scene, allerdings nur in der zweiten Hälfte derselben, findet sich einige Ähnlichkeit mit M. Nun der Teufel sieht, dass sich die Schlinge um seinen Hals zuzieht, offenbart er seine wahre Gestalt und macht Versprechungen. Indessen findet er bei Jonson kein Gehör, während der

Winzer Matteo, bei dem Roderick Schutz sucht, seinen Versprechungen Glauben schenkt.

Mit dieser Scene ist Pugs Rolle auf Erden ausgespielt. Die Teufelaustreibungen, die Matteo im zweiten Teile der ital. Novelle vornimmt, fehlen bei J. ganz, schon deshalb, weil ja Pugs Flehen und Versprechungen gar nicht angehört worden sind.

Akt V, Scene 4. Wir sehen Pug noch einmal wieder in einer Zelle in Newgate. Das Laster Iniquity tritt ein und macht ihm die Hölle heiss, indem es ihm die Schrecken ausmalt, die ihm bevorstehen. Schliesslich fährt Satan selbst herab und hält dem niedergeschmetterten Pug eine fürchterliche Strafpredigt. Höhnend übergiebt er ihn dem Laster, worauf alle drei zur Hölle fahren.

Auch diese Scene ist ganz originell. Da Jonsons Teufel auf sein Begehren zur Erde geschickt worden ist, so ist er natürlich auch für den Erfolg verantwortlich und muss es sich gefallen lassen, verhöhnt und bestraft zu werden. Belphegor hat dagegen nur festzustellen, ob die Aussagen der Verstorbenen wahr seien, und kann, da er seine Mission erfüllt hat, wieder zur Unterwelt zurückkehren, um Bericht zu erstatten.

Akt V, Scene 5. Der letzte Auftritt, der die Entlarvung der Projektenmacherei und damit das Ende der Haupthandlung bringt, zeigt noch einmal, dass J. unter dem Einfluss der italienischen Novelle steht. Fitzdottrel stellt sich nämlich auf den Rat Meercrafts, als sei er vom Teufel besessen. Er redet alles mögliche dumme Zeug, spricht in mehreren Zungen und trägt eine grosse Angst zur Schau, als sich sein Weib ihm nähert. Alles dies sind Züge, wie sie bei M. zu finden sind. [1]) Nur ist es dort der wirkliche Teufel, der aus der besessenen Tochter des Königs von Frankreich spricht, während wir es hier nur mit einem Scheinmanöver zu thun haben.

---

1) Vgl. a. a. O. Seite 398—400.

An sonstigen Änderungen ist noch hervorzuheben, dass J. die Einheit der Zeit streng durchgeführt hat. Pug sagt V, 4, als er im Gefängnis sitzt:

I have been on earth
A day, and done no noted thing, but brought
That body back here, was hang'd out this morning.

Die Einheit des Ortes ist dagegen wie in der Vorlage nicht beibehalten. Dass die Handlung weniger einheitlich ist als bei M., ist schon früher gesagt.[1])

Wenn man das Verhältnis von Jonsons Lustspiel zu der italienischen Novelle zusammenfassend charakterisieren soll, so kann man sagen:

Die Idee, den Teufel als Menschen auf die Erde zu entsenden, ist beiden gemeinsam. Ebenso ist eine Ähnlichkeit zwischen Belphegor und Pug abgesehen von den äusseren Umständen ganz unverkennbar. Beide kommen mit dem festen Vorsatz zur Erde, ihr bestes zu thun, Belphegor, um seinen Auftrag auszuführen, Pug, zu beweisen, dass er trotz seiner Unerfahrenheit dem Menschengeschlechte überlegen ist. Doch ein jeder merkt schon bei seinem ersten Auftreten, dass er es mit ebenbürtigen Gegnern zu thun hat. Belphegor-Roderick hat unter den Launen seines Weibes zu leiden, Pug erntet für seine Liebesanträge Schläge. So laufen beider Lebensgeschicke immer mehr dem Verderben zu, bis sie schliesslich an derselben Klippe Schiffbruch leiden, an ihrer Nachgiebigkeit und Dummheit. Ein jeder ist daher froh, nach der Hölle zurückzukehren.

Dass J. dies Motiv selbst erfunden habe, ist ausgeschlossen. Höchst wahrscheinlich ist es auch, dass er bei der Abfassung seiner Komödie die italienische Quelle vor Augen gehabt hat. Indessen ist die strikte Behauptung Baudissins, dass J. von M. entlehnt habe, insofern nicht berechtigt, als unser Dichter eine ältere Quelle benutzt haben könnte, auf welche die beiden italienischen Novellen zurückgehen.[2])

1) Vgl. Seite 7.

2) Vgl. Maidm. u. Logan, a. a. O. Seite 391.

II. Wilson's Belphegor or the Marriage of the Devil.

Dem zweiten und Hauptteil meiner Arbeit schicke ich eine kurze Zusammenfassung dessen voraus, was über Wilson bekannt ist[1]).

Der Schauspieldichter John Wilson wurde geboren in London im Jahre 1627, obwohl man aus einem Knittelvers der damaligen Zeit schliessen sollte, er sei schottischer Abkunft. Von seinem Vater Aaron Wilson, der Archidiakonus von Exeter war, erbte er ausser einer treu royalistischen Gesinnung auch ein ansehnliches Vermögen. Der junge Mann sollte wie sein Vater eine akademische Laufbahn einschlagen. Er liess sich am 5. April 1644 im Exeter College immatrikulieren, erreichte aber keinen akademischen Grad. Seit Ende Oktober 1646 studierte er am Lincoln's Jan und verliess dieses Rechtskollegium ums Jahr 1649, wo er als Advokat zum Plaidoyer zugelassen wurde. 1668 erschien sein Erstlingswerk: Moriae Encomium or the Praise of Folly, eine Übersetzung des bekannten lateinischen Gedichtes von Erasmus von Rotterdam. Doch erst seine Dramen machten ihn bei Hofe bekannt, und der Eifer, mit dem er für die Rechte des Königs eintrat, lenkte die Augen des Herzogs James von York auf ihn, der ihn wiederum James Butler, dem Herzog von Ormonde, empfahl. Von jetzt ab lässt sich die Spur Wilsons nicht mehr verfolgen. Vermutlich begleitete er seinen Gönner auf dessen Reise nach Irland 1673. Sicher ist, dass er durch des Herzogs Einfluss um 1681 die Stelle eines Stadtschreibers (recorder) von Londonderry erhielt. 1682 veröffentlichte er in einer Dubliner Zeitung sein Gedicht auf Richard, Earl of Arran, lord deputy of Ireland, den Sohn des Herzogs von Ormonde. 2 Jahre später widmete er dem Herzog selbst seinen Discourse of Monarchy.[2]) Schon im Beginn des folgenden Jahres beendete er A Pindarique of their Sacred Majesties James II and his Royal Consort Queen Mary, on their joins Coronation at Westminster.

1) Vgl. Dictionary of National Biography.
2) Vgl. a. a. O. Einleitung.

Wahrscheinlich sprach James zu Richard Talbot, Earl of Tyrconnel, von den Verdiensten Wilsons, und man darf vermuten, dass unser Dichter während des Jahres 1687 bei dem neuen kgl. Statthalter die Stelle eines Sekretärs bekleidete. Auch hier bewahrte er seine royalistische Gesinnung, die er in der 1688 erschienenen Schrift Jus regium coronae niederlegte. Wilson behielt vermutlich die Stadtschreiberstelle in Londonderry bis zum Beginn der Belagerung dieser Stadt (18. April 1689.) Höchst wahrscheinlich kehrte W. kurz darauf wieder nach Dublin zurück, in der Hoffnung, dort König James zu treffen. Zwei bis drei Jahre hielt sich W. in Dublin auf, immer noch auf einen schliesslichen Triumph der jakobitischen Sache zählend. Hier arbeitete er in den Jahren 1689—90 an seiner Tragikomödie Belphegor. Dann scheint er nach London zurückgekehrt zu sein, um der Aufführung seines Stückes im Dorset-Garden-Theater im Oktober 1690 beizuwohnen. Seine letzten Lebensjahre brachte er in London oder dessen Umgebung zu. Das genaue Datum seines Todes wissen wir nicht. Doch sagt sein Zeitgenosse Langbaine der 1699 schrieb, [1]) von ihm: An author, of the place of whose birth I am ignorant. He was Recorder of Londonderry and some time resided in Dublin, where he wrote Belphegor, which was afterwards acted in London. He died about three years since, near Leicester Fields, but where buried I know not.

Ausser den oben erwähnten kleineren politischen Schriften schrieb W. 4 Dramen, die, wenn sie auch wenig originell sind, doch zu den besten der damaligen Zeit gehören. Es sind dies, nach den Erscheinungsjahren geordnet:

1. The Cheats, a Comedy, 1662,
2. Andronicus Comnenius, a Tragedy, 1664,
3. The Projectors, a Comedy, 1665,
4. Belphegor, or the Marriage of the Devil, a Tragicomedy, 1691.

---

1) Lives and Characters of the English Dramatic Poets, 1712 ed.

Obwohl er keinen Anspruch auf den Titel Dramatist macht, wie er selbst in der Widmung des Andronicus sagt, besitzt er doch die Veranlagung eines solchen. Wilson zeigt Originalität selbst da, wo er seine Motive entlehnt, sodass es schwierig ist, die Fäden zu entwirren. Seine besondere Stärke liegt in den Charakteren. Er zeichnet sie mit grosser Klarheit und Greifbarkeit. Poetische Ausschmückung dagegen kennt er nicht. Doch bleibt er dadurch auch bewahrt vor unechtem Flitter und faden Künsteleien. Wir müssen uns wundern, dass ein Mann wie Wilson, der als Anhänger und Verfechter der Sache Jakobs II. eine doch immerhin hohe Stelle in Irland bekleidete, so sehr in den Schatten gestellt, ja vollständig in Vergessenheit geraten ist. Eine Erklärung kann man vielleicht in seiner politischen Gesinnung finden, die in der Zeit der Thronbesteigung Wilhelms von Oranien, wo das Volk sich seiner Stärke besonders bewusst war, wenig Anklang finden mochte. Dass Wilsons Talent indessen nicht ganz unbeachtet blieb, zeigen uns einige Verse jener Zeit. [1])

Doch gehen wir nun zu dem Stück über, das in dieser Arbeit in Betracht kommt, zu Belphegor or the Marriage of the Devil. [2])

W. selbst bemerkt in der Vorrede (the Author to the Reader): Matchiavel — whether the Original was his own or Straparola's, [3]) for both lived near the same time, and both played with the same story — gave me the Argument of the ensuing play.

Nachdem er das Argument gegeben hat, fährt er fort: Thus far Matchiavel, whom I have chiefly followed; save that, where he runs his fable from country to another, I found myself necessitated, for preserving the unity of time

1) Vgl. 'The Sessions of the Poets, to the tune of Cock Laurel' in den Poems of Affairs of State I, London 1716.

2) Über Aufführung, Erfolg u. s. w. vgl. a. a. O. S. 285.

3) W. lässt also die Frage nach der Verfasserschaft von Belfagor offen.

and place as much as it would bear, to fix the scene in some one place, and accordingly changed it from Florence etc. to Genoa.

Wir haben hier die erste Abweichung von M., die Fixierung der Handlung an einen Ort und in einen Zeitraum. Allerdings geht W. nicht streng in der Durchführung dieses Princips vor. Die Einheit des Ortes ist insofern gewahrt, als das Stück nur in oder bei Genua spielt, doch führt W. seine Zuschauer bald in eine Strasse, bald in eine Wohnung oder gar in einen Weinberg. Die Einheit der Zeit ist ebenfalls nicht streng beibehalten; die Handlung spielt an mindestens 3 Tagen. Die zweite Änderung, die W. mit seiner Vorlage vornimmt, ist, dass er die Scene von Florenz nach Genua verlegt. Den Grund giebt er selber an: 'and this the rather', sagt er in der Vorrede S. 285, 'partly in that the women in Genoa have a greater liberty than in other parts of Italy, and partly that the dukedom of Genoa being elective from two years to two years, I might make way for a cross walk of virtue, and thereby divert the tediousness of a single walk. . .'

Die Einheit der Handlung endlich ist sowohl bei W. wie in der Vorlage, obwohl auch nicht streng, gewahrt. Man kann in beiden Stücken zwei Stufen unterscheiden: 1) Belphegor lebt als Mensch, 2) Er treibt sein Wesen in den Körpern anderer. In der Vorlage sind die Abschnitte dadurch leicht zu erkennen, dass Belfagor Italien verlässt und nach Frankreich geht. Bei W. ist dieser Unterschied weniger scharf, weil der Teufel in Genua bleibt.

Von den bei M. mitwirkenden Personen finden wir bei W. nur einen Teil wieder:

Roderigo, a devil, disguised under that name and person his proper name Belphegor, given out for a Spanish Merchant — entspricht dem Teufel bei M. Auch dort heisst er Don Roderigo (Roderick in der engl. Übersetzung) of Castile. Übrigens sagt auch Marone I, 2 von ihm: He's a Castilian!

Crispo und Mingo, two puggs, Servants to Roderigo, entsprechen den footmen und pages bei M., die allerdings dort nicht weiter auftreten.

Montalto, a noble Genoese, who had impaired his fortune in serving the Republic — ist ganz Wilsons Erfindung.

Grimaldi, another Nobleman, his friend, who, unknown to him, relieves his estate — ebenfalls neu geschaffen. Auch die beiden folgenden Personen Fieschi, Nephew to Grimaldi, Gallant to Imperia und Marone, an upstart officer of St. George's Bank findet man nicht in der Quelle. Zur Charakteristik des letzteren fügt W. hinzu: He speaks evil of mankind, admires Roderigo for his wealth and vilifies Montalto. Es folgt Mattheo, a Vineyard-keeper, aus M. entlehnt, wo er den vollklingenden Namen Jean Matteo del Bricca hat. Da Fieschi fehlt, so kommen auch Pansa, Servant to Fieschi bei M. nicht vor. Don Hercio, a bravo und Picaro, the common Executioner sind neu geschaffen, spielen jedoch nur ganz nebensächliche Rollen.

Eine sehr wichtige Person hat W. dagegen mit Portia Wife to Montalto, eingeführt. Sie bildet den strikten Gegensatz zu Roderigos Gemahlin Imperia. Sie ist eine Verkörperung weiblicher Sanftmut und Tugend. Hören wir, was W. selbst darüber sagt:[1]) I fancy Imperia, the wife of Belphegor, had a sister Portia, of as high virtue as herself was void of it . . . . a woman that sweetens her husband on all occasions of discontent; one whom no accident of fortune can move, nor injury, how designed soever, provoke to an indecency.[2]) In Imperia, dem Weibe Roderigos finden wir Machiavels Honesta wieder. Der Name Honesta passte W. offenbar nicht, er wählte deshalb den Namen Imperia, der dem ganzen Wesen seiner Trägerin besser entspricht.

---

1) A. a. O. S. 289 unten.

2) Vgl. auch Epilog zu Belphegor, wo W. Gegensätze in den Charakteren empfiehlt.

Julia, Niece to the Duke of Genoa; a Demoniac possessed by Belphegor, ebenfalls der Vorlage entnommen. Bei M. entspricht ihr die Tochter Ludwigs VII. von Frankreich, die auch vom Teufel besessen ist. Um die Einheit des Ortes besser wahren zu können, machte W. aus der französischen Prinzessin eine Nichte des Herzogs von Genua.

Bianca, Woman to Portia; Quartilla, Matrona to Imperia und Scintilla, Woman to Imperia kommen bei M. nicht vor.

Damit ist die Personenliste erschöpft. Von den Servants, Officers, Watchmen, Women, Belzebub, Puggs, Boys lassen sich einige auf den Italiener zurückführen, so die Officers und Jews.

Akt I, Scene 1. Roderigo, Crispo und Mingo treten auf. Nachdem Roderigo sich und seine Diener dem Publikum vorgestellt hat, richtet er an diese die Frage, wie es ihnen auf Erden gefalle. Beide sind nicht sehr befriedigt von ihrem irdischen Dasein. Beide kennen keinen anderen Wunsch als den, wieder in die Hölle zurückzukehren. Doch davon will Roderigo nichts wissen. Er verliest nun ein protokollarisch abgefasstes Schreiben, das ihm von dem Obersten der Hölle zugegangen ist. Er habe, so schreibt Lucifer, von den in sein Reich verdammten Seelen sehr oft die Klage gehört, nur ihre Weiber hätten sie in die Hölle gebracht. Um dieser Sache auf den Grund zu gehen, sei beschlossen worden, einen der Höllenbewohner zur Erde zu entsenden, um Erfahrungen dort zu sammeln. Das Los sei auf ihn, Belphegor, gefallen. Zugleich teilt Roderigo die Bedingungen und Pflichten mit, die mit seiuer Sendung verknüpft sind. Er ist mit dem Stand der Dinge recht zufrieden. Er bekennt selbst, dass starke Fesseln ihn auf der Erde halten, leidenschaftliche Liebe, die er für seine schöne Gemahlin Imperia empfindet. Während er ganz entzückt von seiner Liebe spricht, tritt Imperia ein und wirft ihrem Gemahl schmollend vor, er kümmere sich gar nicht mehr um sie. Dieser ist über ihre traurige Miene ganz bestürzt und ver-

spricht ihr alles mögliche Schöne. Imperia, die die günstige Gelegenheit beim Schopfe zu fassen weiss, lockt ihm immer mehr Versprechungen ab, während sie ihn schmeichelnd liebkost. Gegen solche Waffen ist Roderigo machtlos. Er bewilligt ihr alles, was sie sich wünscht, und erklärt schliesslich, nicht nur 10 Jahre, wie ihm sein Meister vorgeschrieben hat, sondern sein ganzes Leben ihr widmen zu wollen. Kaum ist ihm das Wort entfahren, als ein geheimnisvolles Haupt emporsteigt, ihn an seine Pflicht ermahnt und, da Roderigo nicht darauf hört, ihn einen Abtrünnigen schilt. —

Diese einleitende Scene ist eine der interessantesten, was die Art und Weise betrifft, mit der W. an sein Werk herangeht. Abgesehen von den beiden Dienern Roderigos ist nur wenig Neues in dem Auftritt. Doch hat W. den Stoff in sehr origineller Weise umgestaltet. Schon der Umstand, dass er die kaum 10 Seiten lange Novelle in ein fünfaktiges Drama umschuf, bedingte ja wesentliche Änderungen. Die Vorlage diente ihm gleichsam nur als Grundriss; er musste erweitern, Motive, die sich nicht zur dramatischen Bearbeitung eigneten, streichen und andere wiederum neu schaffen.

Auffallend ist, dass W. schon zu Anfang in der Einkleidung stark von der Vorlage abweicht. Bei M. ist die Rede von einer 'certain holy person', die eine 'very strange apparition' hatte. Es schien dem Träumenden, heisst es, dass die Seelen der verheirateten Männer, die in grosser Anzahl in die Unterwelt kamen, fast alle klagten, dass ihre Weiber sie in den Tartarus gebracht hätten. Minos, Rhadamanthus und die ganze Ratsversammlung, die von Pluto einberufen war, beschloss deshalb, diese Sache gründlich zu untersuchen.

Diese 'Senatssitzung' im Tartarus hat W. fallen lassen. Er beginnt gleich damit, uns Belphegor, der durchs Los bestimmt wird, die Mission nach der Erde zu unternehmen, vor Augen zu führen. W. folgt hier dem Beispiel Jonsons, der auch die Scene in der Unterwelt übergeht. Im Collier

of Croyden findet sich diese Scene noch, während später die Handlung ganz anders wird.

Roderigo eröffnet den Auftritt mit den Worten:

My name below, Belphegor;.
Here, Roderigo. My quality, a merchant
Come from the Indies.

Die beiden Namen sind, wie schon gesagt, aus M. entnommen. Ebenso wird uns dort erzählt, dass er als Kaufmann seine Laufbahn beginnt:[1]) He gave out, he was a Spaniard; that being young, he took a voyage into Syria; that he dwelt some time in Aleppo . . ., but being weary there he was come into Italy. An Stelle von Syrien hat also W. Indien gesetzt. An der behaglichen Breite, mit der in der Vorlage die Abreise Belphegors geschildert wird, seine Ausrüstung, sein Palast u. s. w. konnte W. natürlich nicht festhalten.

Ganz ähnlich ist auch der Anfang von Straparolas Erzählung, die aber W. nicht benutzt hat.

Nach den in Blankversen geschriebenen einleitenden Zeilen wendet sich Roderigo mit den Worten an seine Diener: 'And what think ye of this world? Is not this better than toasting the soles of your feet?' Eigentlich sollte man erwarten, dass die Teufel selbst sich die Füsse in der Hölle nicht verbrennen würden, doch findet sich dieser Gedanke auch bei M., Seite 395. Wir haben hier das erste Beispiel einer ziemlich wortgetreuen Entlehnung. — Die Unterredung Roderigos mit Crispo und Mingo hat W. hinzugefügt. Diese sind schon zu Beginn unseres Stückes zu dem Resultat betreffs der Menschheit gelangt, zu dem Jonsons Pug am Ende seiner Laufbahn kommt. Sie sind leichtsinnig, vertrauensselig gerade wie Pug und bitten schon nach ihren ersten misslungenen Versuchen ihren Herrn, sie wieder zur Hölle zu schicken. Die beiden Figuren ähneln der Pugs so sehr, dass man hier eine Anlehnung an Jonson sehen darf.

---

1) A. a. O. Seite 394 oben.

Mit 'now to my own affair' bricht Roderigo das Gespräch mit seinen Dienern ab, die die Bühne verlassen. Da die Ratsversammlung in der Unterwelt fehlt, musste W. seine Leser und Zuhörer auf andere Weise mit der Exposition bekannt machen. Er legte deshalb Roderigo den Zweck seiner Sendung selbst in den Mund in der Form eines von der Hölle an ihn gerichteten Schreibens. Während bei M. durchaus die Idee der antiken Unterwelt festgehalten ist, lässt W. ebenso wie Jonson an ihre Stelle die Hölle treten. Aus dem Belphegor, Generalissimo of the infernal armies, macht W. einen Generalissimo of the Asphaltic Lake. Die Vorschriften, die in den Briefe enthalten sind, stimmen fast wörtlich überein mit denen der Quelle. Nur bekommt Belphegor bei W. a million of ducats mit statt 100 000. Ferner hat W. bei Punkt 4, wo die Rede davon ist, dass Belphegor allen menschlichen Schwächen unterworfen sein solle, den Passus 'but that, if by his cunning and dexterity he could disentangle himself, it should be allowed him' ausgelassen und nur als Klausel hinzugefügt, dass er 'upon some last exigence' die Hülfe der Hölle anrufen dürfe.

Bei W. ist Roderigo schon von Anfang an verheiratet, seine Gemahlin ist Imperia. Sie ist eine herrische, stolze, selbstsüchtige Frau. Dennoch wird sie von Roderigo blind geliebt. Auch M. betont dies. [1])

Die Familie Imperias, die bei M. eine grosse Rolle spielt und viel dazu beiträgt, um Roderick das Leben zu verbittern, erwähnt W. nur zweimal ganz kurz. [2])

Mit Seite 289, Zeile 26 lernen wir Imperia näher kennen. Bezeichnend für ihr Wesen ist, dass sie ihren Gemahl gleich mit Vorwürfen empfängt. Zug für Zug hat W. hier entlehnt. Schroffes Wesen gegen ihren Eheherrn kennzeichnet auch Honesta. She thought it not fit, heisst es S. 394 Zeile 41, to leave her pride and untractableness behind her, und einige Zeilen weiter unten: ‚Sobald sie die leidenschaftliche

1) Vgl. a. a. O. S. 394, Zeile 33.
2) Vgl. a. a. O. S. 298, Zeile 11 und II 1.

Liebe, die ihr Gemahl ihr entgegenbrachte, merkte, glaubte sie ihn an der Nase herumführen und mit ihm machen zu dürfen, was ihr beliebte'. Ebenso Imperia. Nachdem Roderigo ihr das ersehnte Halsband versprochen, schwatzt sie ihm auch noch alles mögliche andere ab.

Der Schluss des Auftritts ist im grossen und ganzen Wilsons Eigentum. Mit der Erklärung, er wolle sich nie mehr von Imperia trennen, verletzt Roderigo wissentlich seine Pflicht, denn nach höchstens 10 Jahren soll er ja Rechenschaft ablegen. In der Vorlage lautet die analoge Stelle:[1] when she (Honesta) was melancholy or out of humour, he would curse his commission, and take his corporeal oath, his very life was tedious. Also auch hier ergeht sich Roderick in Verwünschungen über den Zwang, der ihm auferlegt ist, und lässt den Wunsch erkennen, seine Fesseln zu sprengen und zu thun, was ihm beliebt.

Eigenschaften, wie sie die christliche Kirche mit dem Namen Teufel verbindet, Tücke und Bosheit, finden sich in dieser Scene nicht an Roderigo. Er erscheint uns in der That als Mensch, nicht einmal als schlechter, boshafter. Er ist nachgiebig, freigebig, ja sogar feinfühlig. Dieselben Eigenschaften kennzeichnen auch den Roderick der Vorlage. In beiden Stücken soll der Leser weniger in Roderigo als in Imperia ein abschreckendes Beispiel erblicken.

Akt I, Scene 2. Grimaldi, Marone und Fieschi treten auf. Die Unterhaltung dreht sich um Montalto, dessen Lob Grimaldi mit begeisterten Worten predigt. Nur der eigennützige Emporkömmling Marone verlacht ihn, dass er so dumm gewesen sei, sein Vermögen der Republik zu opfern. Sein Ideal sei vielmehr Roderigo, Montaltos Schwager. In dem sich daran anschliessenden Wortgefecht offenbart sich immer mehr die niedrige Denkungsart dieses Apostels des Eigennutzes, dessen Bewunderung weniger der Person Roderigos selbst als vielmehr seinem stattlichen Vermögen gilt. Als

---

1) A. a. O. Seite 394, Zeile 37.

Marone die Bühne verlassen hat, wendet sich Grimaldi an seinen Neffen Fieschi, mit dessen Hülfe er seinem bedrängten Freunde Montalto ohne dessen Wissen Geldmittel zukommen lässt. Fieschi berichtet, dass er den letzten Auftrag ausgeführt und das bewusste Kästchen dem Mädchen Portias überlassen habe, das es gelegentlich in seiner Herrin Geheimschrank stecken wolle. Die Scene schliesst mit einem Gespräch Grimaldis mit Montalto und Portia. Montalto ist über die Undankbarkeit des Senates bitter enttäuscht und ist nahe daran, sich selbst Vorwürfe über seinen übertriebenen Patriotismus zu machen, wird aber durch Grimaldi und Portia wieder getröstet.

Die Scene ist von W. völlig frei erfunden. Keine der auftretenden Personen weist auf analoge Figuren in der Vorlage hin. Doch bietet der Auftritt in der Charakterisierung der männlichen Hauptpersonen unseres Stückes viel Interessantes. Man merkt leicht die Absicht Wilsons heraus, den schlechten Eindruck, den vor allem Imperias Wesen gemacht haben könnte, durch die Idealfiguren Montaltos und Portias wieder gut zu machen. Dass Portia Imperias Schwester ist, bedingt noch nicht, dass die Geschicke der beiden Parteien eng miteinander verbunden sind, vielmehr laufen die beiden Motive des überlisteten Teufels und des schliesslichen Sieges der Tugend parallel nebeneinander her, nicht gerade zum Besten der Einheit der Handlung.

Zu der Partei Roderigos gesellt sich bei W. Marone.

Akt I, Scene 3. Nachdem W. seine Leser mit Imperias Kammerfrau Quartilla und ihrem Mädchen Scintilla bekannt gemacht hat, geht er zu dem Hauptteil der Scene über, dem Zwiegespräch Pansas, des Dieners Fieschis, mit Bianca, der Zofe Portias. Diese berichtet, sie habe das Kästchen heimlich in ihrer Herrin Schrank gelegt und sich gehütet, irgend einen Namen zu nennen. Portia sei indessen keineswegs über den Fund erfreut gewesen, sondern sei, in ihrer Ehre verletzt, aufgefahren und wolle durchaus den Über-

bringer sprechen. Er (Pansa) möge das seinem Herrn mitteilen. —

Diese kurze Scene, die die Handlung wenig fördert, ist von W. frei erfunden. Überhaupt beginnt W. erst vom dritten Akte an, sich wieder enger an seine Vorlage anzuschliessen. Bis dahin begnügt sich der Dichter, die Charaktere der handelnden Personen auszumalen und die Exposition zu vollenden.

Wir erfahren aus Scintillas Munde, dass Roderigo bereits 2 Jahre verheiratet ist und darum schon mindestens ebensolange auf Erden weilt. Eine solche bestimmte Zeitangabe finden wir in der Vorlage nicht. Doch hat W. die Idee beibehalten, dass Roderigo sich bloss ein Weib nahm, um seine Stellung dadurch zu erhöhen, und weil es ihm so seine Mission vorschrieb. Erst später entbrennt er in Liebe zu ihr. [1])

Mit Biancas Auftreten setzt die Handlung wieder ein. Ihre Erzählung dient zur näheren Charakterisierung Portias, an der wir immer neue Vorzüge entdecken.

Im ersten Akt ist es also nur die erste Scene, allerdings die Hauptscene, die W. aus seiner Vorlage entnommen hat. Schon an der Personenliste erkannten wir, dass bei W. viel Originelles zu finden sein würde. Diese Erwartung bestätigt sich denn auch. Da die Quelle die Entsendung des Teufels mit besonderer Breite darstellt, so brauchte W. für den Anfang nichts hinzuzufügen. Im Gegenteil, er hat die eingehende Schilderung von Rodericks Ankunft und seinen glänzenden Verhältnissen ganz übergangen, versetzt uns mitten in das Leben Roderigos hinein, den er mit Imperia schon 2 Jahre verheiratet sein lässt und als einen durch ihren Besitz hochbeglückten Gatten hinstellt.

Die erste Scene ist mit Ausnahme der Erscheinung des geisterhaften Hauptes ganz entlehnt, Scene 2 und 3 sind abgesehen von einigen Punkten freie Erfindung.

---

1) Vgl. a. a. O. S. 394.

Was Trefflichkeit der Charakterisierung und Feinheit der Diktion anlangt, so muss man bekennen, dass W. den Anforderungen seiner Zeit durchaus gerecht wird. Durch geschickte Abwechselung von Blankversen und Prosa kommt Leben in die Darstellung, der Ausdrucksweise ist grösserer Spielraum gelassen. Der Gebrauch von Prosa bezw. Versen richtet sich ganz nach der Situation und der Gemütsverfassung der Personen. Feierliche Augenblicke sind stets durch Verse herausgehoben.

Akt II, Scene 1. Roderigo denkt mit Marones Hülfe Montalto zum Verräter an seinem Vaterlande zu machen und so für die Hölle zu gewinnen. Doch alle seine höllischen Überredungskünste scheitern an der treuen, felsenfesten Gesinnung Montaltos. Obendrein muss er nun auch noch den Spott und Zorn seiner Gemahlin über sich ergehen lassen, die heimlich die Unterredung mit angehört hat. —

Die Scene, der Ausführung nach selbständig, ist doch, was den Gedankengang angeht, entlehnt. Einen neuen Zug entdecken wir an Roderigo, der sich nicht bei M., wohl aber bei Jonson findet. Roderigo sagt zu Anfang der Scene: My private instructions were to pervert and enlarge the kingdom of darkness. Von einem solchen Auftrage ist aber gar nicht die Rede gewesen. Seine Sendung besteht, wie er ausdrücklich in I, 1 sagt, nur darin, sich durch eigene Erfahrung zu überzeugen, ob die Vorwürfe, die den Frauen gemacht werden, berechtigt sind oder nicht. Jetzt plötzlich beschliesst Roderigo, für die Hölle zu werben, und bietet alles auf, um den edlen Montalto zum Verrat an seinem eigenen Vaterlande zu verleiten. Doch wird er glänzend abgewiesen. Wie wenig er sich auf seine Schlauheit verlassen kann, hat er schon an Marone erfahren müssen, der doch ganz in seinem Banne steht. 'Devils do they call us', ruft er ärgerlich über sein Missgeschick aus, 'poor devils! This one, Marone, may shame us all'.

Es ist kaum zu zweifeln, dass W. hier durch Jonsons Teufel beeinflusst ist, der I, 1 seinen Meister bittet, ihn zur

Erde zu senden, um seine höllischen Künste zu erproben, und II, 1 und V, 2 auch wirklich böse Saat auszusäen versucht, aber mit demselben Misserfolg wie Roderigo.

Im letzten Teil der Scene zeigt sich Imperia von einer neuen Seite; ihre 'untractableness' offenbart sich, wie es in der Vorlage heisst. Zuerst kommt sie ihrem Gemahl mit ironischen Sticheleien, dann schüttet sie die ganze Schale ihres Zornes über ihn aus. Sie behauptet nämlich, Roderigo wolle sie und ihre Familie zu Grunde richten, während ihm doch nichts ferner liegt als das. Zu seiner Verteidigung führt er an, er habe für zwei ihrer Schwestern eine Aussteuer beschafft, einen ihrer Brüder habe er in die Levante, den anderen nach Frankreich, den dritten nach Spanien geschickt. Für den vierten wolle er auch sorgen. Dies ist die zweite Stelle, wo W. Imperias Familie erwähnt. In der Vorlage entspricht ihr ziemlich wortgetreu S. 395, Zeile 11—18. Imperias Vorwurf ist also nicht berechtigt. Trotzdem will sie ihr Unrecht nicht eingestehen.

Akt II, Scene 2. Die Scene spielt in Montaltos Haus. Portia ist von Dankbarkeit gegen ihren Wohlthäter Grimaldi erfüllt, doch zürnt sie seinem Neffen Fieschi, der die Gelegenheit bei der Überbringung des Kästchens benutzt hat, ihr einen Antrag zu machen. Sie hat ihn deshalb zu sich entboten, um ihn zur Rede zu stellen. Die Ideen, die er nun zu seiner Entschuldigung entwickelt, entspringen einer sehr freien Anschauung der Liebe und rufen bei Portia gerade das Gegenteil von dem hervor, was sie sollen. Seinen weiteren Beteuerungen macht sie ein Ende, indem sie ihm die Thüre weist. Im Verein mit ihrem Gemahl spricht sie dann dem eintretenden Grimaldi ihren Dank aus für sein uneigennütziges Handeln. Die Scene klingt aus in einen Lobpreis der Freundschaft.

Obwohl freie Erfindung des Dichters, bietet dieser Auftritt doch viel Interessantes, weil die physiologische Genauigkeit, mit der W. die Gestalt der Portia zeichnet, hier ihren Höhepunkt erreicht. Mit inniger Dankbarkeit gegen ihren

Wohlthäter verbindet sie eine hingebende, treue Gattenliebe, die unerschütterlich ist.

Auch das nun folgende Gespräch Portias und Montaltos mit Grimaldi gehört zu den schönsten Teilen des Dramas. Bedingt das Zusammensein dreier Menschen, die in der Ausübung der Tugend miteinander wetteifern, schon an und für sich ein schönes Bild, so wird der Eindruck noch vergrössert durch den Gegenstand ihres Gesprächs, eine enthusiastische Lobhymne auf die Freundschaft.

Akt II, Scene 3. Der Dichter führt uns in Roderigos Palast. Wir finden Imperia im eifrigen Gespräch mit Quartilla und Scintilla, die ihre Herrin zum Ehebruch zu verleiten suchen.

Im zweiten Teil der Scene teilt ihr Fieschi mit, dass seine Bewerbungen um Portia abgewiesen worden sind. Doch Imperia erklärt, sie wolle ihm kostbare Juwelen und Kleinodien geben, um Portias Jugend noch einmal auf die Probe zu stellen. Fieschi ist nach langem Zureden hierzu auch bereit.

Wie die vorige, so ist auch diese Scene Wilsons Eigentum. Er ändert hier sogar Imperias Charakter, der sich doch sonst völlig mit dem Honestas deckt. Sie tritt uns jetzt als ein Weib entgegen, das trotz aller schlechten Eigenschaften dennoch vor einem Ehebruch zurückschreckt. Wilson ist hier vielleicht durch Jonsons The D. is an A. II, 1 beeinflusst worden, wo Franzisca, die Frau Fitzdottrels, die Annäherung Pugs entrüstet zurückweist. Hatten wir hier eine Eigenschaft an ihr entdeckt, die mit ihren anderen Fehlern einigermassen aussöhnen konnte, so wird dieser gute Eindruck am Ende des Auftritts in das Gegenteil verwandelt. Wir erfahren nämlich, dass nicht echte Liebe, sondern der Neid und Ärger Imperias die Triebfeder ist, die Fieschi zu Portia treibt. In Wirklichkeit ist Fieschi Imperias 'gallant'. Sie benutzt ihn als willkommenes Werkzeug, um ihre hässlichen Pläne auszuführen, die auf nichts anderes abzwecken, als Portia zum Bösen zu verführen.

Wie schon gesagt, geht W. hier über seine Vorlage hinaus. Honesta ist nicht so verderbt, dass sie ihren eigenen Verwandten aus blossen Neid und Gefallen an der Sünde Fallstricke legte. Im Gegenteil hebt M. hervor, dass sie auf das Wohl ihrer Familie sehr bedacht ist. Dass M. seine Charaktere nicht genauer ausgemalt hat, darf man ihm nicht zum Vorwurf machen, da bei der Kürze der Darstellung von feinerer psychologischer Skizzierung keine Rede sein konnte.

Akt II, Scene 4. Da Fieschi durch offenes Geständnis bei Portia nichts erreicht hat, so versucht er nun durch List zum Ziele zu kommen. Sein schlauer Diener Pansa besticht Portias Mädchen Bianca, seinem Herrn ein nächtliches Rendezvous mit Portia zu verschaffen. In der folgenden Nacht schon soll der Plan ausgeführt werden, da, wie Bianca erzählt, Montalto an diesem Abend auf einer Reise sei. —

Diese kleine Scene führt nur die Nebenhandlung weiter, ist also Wilsons freie Erfindung.

Im II. Akt geht Wilsons Originalität am weitesten. Nur in Scene 1 sind die meisten Gedanken aus M. entlehnt. Die übrigen Auftritte haben keine Verbindung mit der Vorlage. Die Haupthandlung schreitet recht langsam vorwärts. Wir erfahren nur Näheres über Roderigos Charakter und sein Zusammenleben mit Imperia. Während er sich im I. Akt recht hoffnungsfreudig zeigt, macht er im II. Akte die bittere Erfahrung, dass seine Lage doch nicht so rosig ist, wie sie ihm erschien.

Scene 2 und 4 sind vollständig der Nebenhandlung gewidmet, die infolgedessen ein gutes Stück vorwärtsschreitet und schon unmittelbar vor einer Katastrophe steht. Vom Metrum gilt dasselbe, was schon am Schluss des I. Aktes gesagt ist.

Akt III, Scene 1. Unsere Scene knüpft an II, 1 an. Roderigo hat sich mit seiner zürnenden Gemahlin wieder versöhnt und giebt ihr zu Ehren einen glänzenden Ball. Wir finden Crispo und Mingo im Schweisse ihres Angesichts be-

schäftigt, Roderigos Palast mit allem möglichen Pomp auszustatten. Doch Imperia, die eben aus des Herzogs Feeenpalast kommt, nennt ihr festlich geschmücktes Haus ein 'mere hole'. Roderigo, der eine so schlimme Wendung gerade jetzt nicht erwartet hatte, bittet sie, sich zu beruhigen, da sich eben eine Gesellschaft anmelde, und giebt ihr schliesslich seinen Schlüsselbund, damit sie in seinem Haus schalten und walten könne, wie sie wolle. Zwar wird ihr ungeberdiges Wesen hierdurch ein wenig beschwichtigt, doch kaum hat die eintretende maskierte Gesellschaft Platz genommen, als sie wie eine Furie hinausstürzt. Zu guter letzt wird der trostlose Roderigo auch von der Gesellschaft schnöde im Stiche gelassen. Wie traurig seine Lage ist, sieht er erst jetzt voll ein. Da er keine Schlüssel mehr hat, ist er auch nicht mehr Herr seiner Kasse. Er muss nun abwarten, bis eines seiner Kauffahrteischiffe zurückkommt. —

W. ist wieder zu seiner Vorlage zurückgekehrt. Die Stelle, die unserer Scene zu Grunde liegt, befindet sich auf Seite 395, Zeile 20—25, wo von der Prachtentfaltung bei den Bällen und Gesellschaften die Rede ist, die Roderick, weil es Honesta so will, in der Karnevalszeit veranstaltet. Neu ist bei W., dass Roderigo den Ball zur Feier der Versöhnung mit seiner Frau giebt.

Als eine der grössten Kostbarkeiten des Palastes wird Roderigos Gemäldesammlung genannt.[1]) Eine solche wird in der Vorlage nicht erwähnt. W. scheint das Motiv aus Grim the C. of Croyden III, 1 entnommen zu haben, wo Forrest von einer Gemäldegallerie spricht und Tempestas Actaeon besonders lobt, was auch Roderigo erwähnt.

Als Crispo meldet: Sir, the company are now lighting at door! schlägt ihn Imperia und schilt ihn mit den Worten: And why not Madam, saucebox? Auch Honesta behandelt ihre Diener schlecht. Roderick, heisst es in der Vorlage, konnte weder männliche noch weibliche Bedienstete länger als 3 Tage halten, so schlimm war seine Frau gegen sie.

---

1) Vgl. a. a. O., S. 329. Zeile 20.

Dass die Scene sich, wie in der Vorlage, zur Karnevalszeit abspielt, darf man aus der maskierten Gesellschaft schliessen, die auf ihren Umzügen auch in Roderigos Haus erscheint. Roderigos Missgeschick erregt unser Mitleid. Er würde ein ganz leidlicher Ehemann sein, wenn ihm Imperia das Leben nicht gar so sauer machte. Das Teufelsgewand, das er in II, 1 angelegt hatte, hat er wieder abgeworfen. W. hat diese Züge genau aus der Vorlage herübergenommen. 'He suffered all these calamities' wird dort von ihm erzählt [1]), 'for the same reasons he endured the rest'; u. s. w.

Seine Lage wird noch verschlimmert durch das Drängen seiner Gläubiger, das auch in der Vorlage, S. 395 hervorgehoben wird. Nur einen Rettungsanker kennt er noch: seine 3 Schiffe, die er stündlich erwartet. Dieses Motiv, das an Shakespeares Merchant of Venice erinnert, ist aus der italienischen Quelle entlehnt. Dort erzählt M. von Roderick: He subsisted only upon the hopes of the advantage he should make by the return of some vessels he had sent into the east and west.

Akt III, Scene 2. Sie knüpft an II, 4 an. Es ist Abend. Wir treffen Fieschi und Pansa in Montaltos Wohnung an, um das geplante Abenteuer auszuführen. Zwar teilt Bianca mit, ihr Herr sei wider Erwarten zurückgekehrt, dennoch beschliesst Fieschi, das Wagnis zu unternehmen, und dringt in Portias Gemächer ein. Kaum hat Pansa einige Worte mit dem Mädchen gewechselt, als Fieschi herausstürzt und durch eine andere Thür die Bühne verlässt. Er war nämlich aus Versehen in das Zimmer Montaltos geraten, der ihn nun verfolgt. Es gelingt zwar den beiden Abenteurern zu entfliehen, doch wird der zurückgelassene Dolch an Fieschi zum Verräter.

Diese Scene, Wilsons freie Erfindung, bringt die Katastrophe der Nebenhandlung. Sie ist die einzige, in der ab-

1) A. a. O. S. 395, Zeile 26—31.

solut keine Beziehungen zur Vorlage ausfindig zu machen sind, wo keine der Personen Machiavellis auftreten oder auch nur erwähnt werden.

Akt III, Scene 3, bildet die Fortsetzung zu III, 1. Was Roderigo befürchtet hatte, ist nun wirklich eingetroffen, Seine Handelsschiffe sind verloren. Mit seinem Kredit ist es aus, die Schlüssel zur Kasse sind in Imperias Händen. Obendrein erfährt er nun auch noch, dass die Kunde von seiner pekuniären Bedrängnis bereits seinen Gläubigern zu Ohren gekommen ist. Seine Verhaftung sei stündlich zu erwarten. Roderigo wendet sich daher an Imperia und bittet sie, ihm die Schlüssel zurückzugeben, damit er die fälligen Wechsel bezahlen könne. Sie aber spielt ihm so übel mit, dass er, als ein Diener ihm die Nachricht bringt, sein Haus werde von Beamten umstellt, beschliesst, sich durch die Flucht allen weiteren Qualen zu entziehen. —

Die Scene ist teils Wilsons freie Erfindung, teils aus der Vorlage entnommen. Zunächst ist die Nachricht, dass die Schiffe verloren seien, aus M. entlehnt, mit kleinen Änderungen allerdings. Dort heisst es Seite 396, Zeile 6: One of Honesta's brothers had lost at hasard all that Roderick had intrusted in his hands, and the other, that his other brother-in-law, returning into Italy, was himself cast away and all his goods. Auch Wilsons Roderigo hatte II, 1 genau wie bei M. erklärt, dass er seine Schwäger in die Levante, nach Spanien und Frankreich mit Schiffen ausgesandt habe. Dies scheint W. vergessen zu haben. Denn Roderigo spricht jetzt von einem Servant merchant taken by the Turks, my Frenchman sunk at sea, my Spaniard lost at dice.

Die folgende Bemerkung Roderigos, mit seinem Kredit sei es nun aus, entspricht S. 395, Zeile 2, 3 und 10 ff. der Vorlage. Hinzugefügt hat W., dass Roderigo nicht mehr über seine Kasse kommen kann, da er alle seine Schlüssel Imperia gegeben hat.

Von der Stelle Enter Imperia S. 337 bis Enter Servant with a letter S. 339 zeigt sich der Dichter wieder originell.

Das schändliche Spiel, das die wetterwendische Imperia mit ihrem Gemahl treibt, erreicht hier seinen Höhepunkt. Der Kontrast zwischen dieser Scene und dem Schluss des vorigen Auftrittes ist auffallend. Dort das erhebende Bild eines treuliebenden, hingebenden Weibes, hier Launenhaftigkeit, Heuchelei, scheinbare Zärtlichkeit.

Wie bei M. und bei Jonson möchte Roderigo am liebsten gleich wieder zur Hölle fahren, wenn ihn nicht seine Pflicht, die ihm jetzt eine drückende Last wird, auf der Erde festhielte.

Auch der Schluss unserer Scene geht auf die Vorlage zurück. Dort erfahren wir Seite 396, Zeile 13, dass Roderigos Gläubiger beschlossen haben, sein Haus streng zu bewachen, um seiner Person habhaft zu werden. Wilson legt diese Nachricht einem Diener in den Mund, der Roderigo über seine Lage unterrichtet. In unserem Drama haben die Gläubiger ihren Plan bereits ausgeführt, denn am Ende der Scene hört Roderigo sie in sein Haus eindringen.

Wie bei M. so ist auch bei W. eilige Flucht das Resultat einer kurzen Überlegung.

Akt III, Scene 4. Crispo und Mingo wollen einen Streich ausführen, froh, für eine kurze Zeit Imperias Regiment entflohen zu sein. Diese Absicht veranlasst sie, über ihr jämmerliches Erdenleben zu schimpfen.

Die beiden Teufelchen, die wieder starke Reminiszenzen an Jonsons Pug zeigen, hoffen immer noch, dass Roderigo doch das Erdendasein einmal satt bekommen müsse. —

Diese kurze Scene ist des Dichters Eigentum. Die Handlung erfährt darin keinen Fortschritt.

Dem Charakter Imperias können wir einen neuen Zug hinzufügen, die Verstellungskunst.

Obwohl W. sich in dieser Scene durchaus originell zeigt, kann man ihm doch auch hier Übereinstimmung mit der Vorlage nachweisen. Seite 340, Zeile 13 sagt Mingo: 'And better far than living under the dominion of this superdevilified Imperia'. Auch in der Vorlage, Seite 394 gesteht

Roderick, dass seines Weibes 'insolence' fast Lucifer selbst übertreffe. Ferner heisst es S. 395 unten fast wörtlich wie bei W.: ... than live in this world under the dominion of so super-devilish a woman.

Was Mingo an Imperia besonders tadelt, ihre Zanksucht und Schwatzhaftigkeit, wird auch an Honesta gerügt.[1])

Akt III, Scene 5. Roderigo hat sich vor seinen Verfolgern in den Weinberg des Winzers Mattheo geflüchtet, der ihn auf seine Versprechungen hin vor seinen Verfolgern schützt und rettet.

Zum Dank dafür offenbart sich Roderigo dem verblüfften Winzer als Teufel und erzählt ihm, wenn er von irgend einer Besessenen höre, so sei es kein anderer Teufel als er selbst, der von der betreffenden Person Besitz ergriffen habe. Nur auf sein (Mattheos) Geheiss werde er aus dem betr. Körper fahren. Seine Sache sei es nun, daraus Nutzen zu ziehen. Mattheo ist mit diesem Vorschlag ganz zufrieden.

Wir haben eine Fortsetzung von III, 3, und zwar ist die Scene mit geringen Abweichungen aus der Vorlage herübergenommen. Am Schluss des dritten Auftritts hatte Roderigo gesagt, er habe, um zu entfliehen, nur ein paar Schritte zu gehen. Auch in der Quelle finden wir eine solche Bemerkung.[2]) Die genauere Beschreibung dieser Flucht, wie sie M. giebt, konnte W. natürlich nicht beibehalten. Er versetzt uns mit dem Beginn der fünften Scene sofort in den Weinberg, wo Roderigo vor den 'catch-poles', wie er sie nennt, Schutz sucht. Diese Bezeichnung stammt aus M.[3])

Seite 342 unten lässt Mattheo den Fliehenden sich unter die 'parings of vines' verstecken, d. h. die Abfälle von Laub, Rinde u. s. w. In der Vorlage dagegen setzt sich Roderick auf einen 'dung hill' und wird mit Reisigbündeln und anderem Feuerungsmaterial zugedeckt.[4])

1) Vgl. a. a. O. Seite 395, Zeile 2.
2) Vgl. a. a. O. Seite 396, zweiter Absatz.
3) Vgl. a. a. O. Seite 396, dritter „
4) Vgl. a. a. O. Seite 397, Zeile 2—4.

Die folgenden Meditationen Mattheos: 'If I miscarry, I have little to lose; and if I succeed, I 'm made for ever' entsprechen fast wörtlich der Vorlage,[1]) nur stellt sie Matteo dort an, bevor er Rodericks Bitte willfährt.

Eine weitere kleine Abänderung besteht darin, dass W. die Tews und anderen Gläubiger, die sich auch an der Verfolgung beteiligen, weil sie den bestechlichen Beamten nicht recht trauen, weglässt und nur drei officers einführt. Die Unterredung Mattheos mit den Beamten ist etwas weiter ausgeführt als bei M.

Im Gegensatz zur Vorlage erfahren wir, dass Mattheo den Roderigo recht gut kennt. Seite 343 sagt er zu den officers: He was the great merchant, that lost some ships t' other day. Einige Zeilen weiter unten nennt er ihn sogar bei seinem Namen.

Dahingegen sind seine Bemerkungen: 'I hope he 'll be as good as his word' und 'Ho! the coast is clear' wieder wörtlich der Vorlage entnommen.[2])

Das Folgende ist erweitert. Als Roderigo seine Geschichte erzählt hat, glaubt Mattheo, von einem so armen Teufel keine besondere Belohnung erwarten zu dürfen, und ist nahe daran, die Reiter zurückzurufen. Doch Roderigo beteuert, er sei dankbar und as gentlemanlike a devil as you could wish, was Seite 397, Zeile 16 der Vorlage entspricht.

Die sich daran anschliessende Geisterbeschwörung, durch die Roderigo die Zweifel Mattheos zerstreut, ist bei M. nur angedeutet. Er sagt S. 397, Zeile 28: He gave him the summerset once or twice, and showed him two or three juggling tricks.

Im folgenden hält sich W. wieder streng an den Italiener. Das Versprechen, das Roderigo giebt: 'I will never leave her till you come and force me from my quarters. And so, you know how so make the terms' entspricht Wort für Wort der

1) Vgl. a. a. O. Seite 396, Zeile 1 und 2 von unten.

2) Vgl. a. a. O. Seite 397, Zeile 12 und 14.

Vorlage.[1]) Nur spricht Roderigo von einer bestimmten lady Ambrosia, von der er Besitz ergreifen will, während dies bei M. nicht geschieht. Der Name Ambrosia ist indessen wieder entlehnt. Das Gespräch Mattheos und Roderigos über die Hölle und ihre Bewohner ist mit Ausnahme der letzten Worte Roderigos, die wieder ihre wörtliche Entsprechung auf Seite 397 (Mitte) haben, Zusatz des Dichters.

Die Figuren Roderigos und Mattheos decken sich in dieser Scene genau mit den analogen Personen der Vorlage. Der Charakterzug Roderigos, der hier die anderen überwiegt, ist seine Furchtsamkeit, die Angst zunächst vor seinen Verfolgern und dann vor Imperia, deren Stimme er immer zu vernehmen glaubt. In Mattheo lernen wir einen schlauen, auf seinen Profit bedachten Bauern kennen, der indessen trotz aller Pfiffigkeit einen gewissen Zug von Tölpelhaftigkeit und Dummheit nicht abstreifen kann.

War im zweiten Akte Wilsons Originalität am grössten, so steht er im dritten durchaus unter dem Einfluss der Vorlage. Nur Scene 2 als Höhepunkt der Nebenhandlung ist Erfindung. Alles andere ist entlehnt. Scene 5 entspricht fast genau der italienischen Quelle.

Mit Akt IV beginnt der zweite Teil unseres Dramas; Roderigo tritt von nun an nicht mehr in menschlicher Gestalt auf[2]), sondern beteiligt sich nur noch insofern als handelnde Person, als er in menschliche Körper fährt und dadurch eine weitere Fortführung der Handlung motiviert. Derselbe Einschnitt findet sich auch in der italienischen Novelle. — Während W. bisher den vorgefundenen Stoff fast immer erweitern musste, um ihn dramatisch behandeln zu können, ist von jetzt ab sein Prinzip zu kürzen. Die weiten Reisen, die Belphegor unternimmt, die verschiedenen Personen, von denen er Besitz ergreift, die deren anknüpfenden Teufelaustreibungen durch Matteo — das alles giebt W. in kurzer, gedrängter Darstellung, um durch mehrere gleichartige Epi-

1) Vgl. a. a. O. Seite 393, Zeile 25—27.

2) Mit Ausnahme von IV 3, wo er Mattheo erscheint.

soden die Zuhörer nicht zu ermüden, und wohl auch aus Rücksicht auf die Einheit des Ortes und der Handlung.

Akt IV, Scene 1. Imperia vernimmt mit Genugthuung, dass Fieschis Anschlag auf Portias Jugend völlig missglückt ist. Denn obwohl sie gern ihre Schwester gedemütigt sehen möchte, überwiegt doch eine leise Eifersucht, Fieschi möchte Portia ihr vorziehen, ihre anderen Gefühle. Darum muss es um so mehr befremden, wenn sie ihn äusserst ungnädig empfängt und ihn einen Lügner und Anstifter zum Morde schilt. Da Fieschis Beteuerungen fruchtlos sind und er sein Spiel auch bei Imperia nunmehr verloren sieht, will er wenigstens an dem treulosen Weibe Rache nehmen. Er besticht deshalb die Kammerfrau Quartilla, sie solle ihrer Herrin von einem fremden Prinzen erzählen, der sie verehre und ihr als Zeichen seiner Zuneigung kostbare Geschenke überbringen lassen wolle, in der Hoffnung, bei ihr Erhörung zu finden.

Die Scene ist völlig frei erfunden. Nach dem missglückten Attentat in Montaltos Wohnung hätte man die Nebenhandlung für beendet halten sollen. Warum W. die Aufmerksamkeit noch einmal von der Haupthandlung ablenkt, leuchtet nicht recht ein. Wir können also auch in der Nebenhandlung einen zweiten Abschnitt annehmen, Fieschis Rache.

Imperias Benehmen gegen Fieschi ist nicht motiviert. Der Widerspruch in ihrer Gesinnung lässt sich entweder auf starke Eifersucht zurückführen, was kaum Wilsons Absicht gewesen sein kann, oder er ist ein neues Charakteristikum für Imperias Launenhaftigkeit.

Akt IV, Scene 2. Die falsche Imperia beschuldigt Portia, sie habe im Einverständnis mit Fieschi ihren Gemahl ermorden wollen. Doch wird durch Pansa das ganze Lügengewebe zerrissen und Portias Unschuld klar an den Tag gelegt. Im letzten Teil der Scene führt Quartilla den Auftrag aus, den ihr Fieschi gegeben hat. Sie preist die prachtvollen Geschenke des Prinzen vor Imperia und teilt

ihr zugleich seine Absicht mit, ihr einen nächtlichen Besuch abzustatten. Imperia sträubt sich zwar gegen ein solches Verlangen, erklärt aber nach längerem Zureden, sich die Sache überlegen zu wollen.

In diesem Auftritt, dessen Hauptperson wieder Imperia ist, bringt W. zwar eigene Gedanken, sagt aber nichts, was sich nicht auch mit Machiavellis Honesta vertrüge. Nun hat unser Dichter, wie schon früher bemerkt, [1]) die Gewohnheit, gerade da, wo er die Schattenseiten seiner Personen geisselt, einen anderen Zug beizumischen, der den schlechten Eindruck etwas mildert. Dadurch gewinnen seine Personen mehr den Schein der Wirklichkeit und des Lebens, während M. stets beim Extrem verweilt.

Imperia weist zunächst die Anträge des fremden Prinzen ab. Aus ihren Worten: 'How shall I look next morning?' spricht echt weibliches Schamgefühl und Entrüstung. Dann sucht sie ihre Kammerfrau zu bewegen, an ihrer Stelle das Abenteuer zu bestehen. Doch da Quartilla ihre Skrupel geschickt zu zerstreuen weiss, giebt sie endlich jeden weiteren Widerstand auf.

Akt IV, Scene 3. Sie bildet die Fortsetzung zu III, 5. Mattheo ist durch seine Teufelaustreibungen mit einem Schlage zum berühmten und reichen Manne geworden. Sein Ehrgeiz steigt noch höher, als der Herzog von Genua ihn durch Grimaldi bitten lässt, seine Nichte Julia, die vom Teufel besessen sei, zu heilen. Mattheo erklärt, um Grimaldi vor seiner geheimnisvollen Kunst Respekt einzuflössen, der vorliegende Fall sei zwar ein recht schwieriger, doch wolle er sich immerhin zu der Austreibung herbeilassen, die er natürlich in Wirklichkeit wegen der hohen Belohnung um keinen Preis unterlassen möchte.

In der folgenden Unterredung Mattheos mit Belphegor, weigert sich dieser, noch einmal auf sein Geheiss zu hören und aus der Prinzessin Julia zu fahren. Da Mattheos Bitten und Drohungen keinen Erfolg haben, so packt er ihn aus

---

1) Vgl. II, 3.

Wut, vermag aber dem hohnlachend sich entwindenden Teufel nichts anzuhaben. Als Belphegor davoneilen will, tritt ihm plötzlich Belzebub in den Weg und hält ihm eine Strafpredigt über sein eines Teufels ganz unwürdiges Erdenleben, doch dieser weist alle Vorwürfe zurück, mit dem Bemerken, nur vor Lucifer selbst wolle er sich verantworten.

Diese Scene ist zum grössten Teil aus M. herübergenommen, nur das Auftreten Belzebubs ist neu hinzugefügt. Doch sind die Änderungen, die W. mit seiner Vorlage vorgenommen hat, nicht unbedeutend. Zuerst lobt Mattheo die Ehrenhaftigkeit des Teufels, der sein Versprechen in vollstem Masse gehalten habe. Seine überirdische Begabung habe ihm ein gutes Stück Geld eingebracht, sodass er ruhig davon leben könne. Dies entspricht alles der Vorlage.

Dann aber begnügt sich W., die detaillierte Erzählung von der an Ambrosio Amideis und des Königs von Neapel Tochter vorgenommenen Teufelaustreibung in der Bemerkung Mattheos zusammenzufassen: 'I have already dislodg'd him from two great ladies.'[1])

Nun soll Mattheo zum dritten Male seine Kunst beweisen, und zwar an Julia, der Nichte des Herzogs von Genua. Die Geschichte ist dieselbe wie in der Vorlage, nur spielt dort die Scene nicht in Genua, sondern in Frankreich, wo es sich um die Nichte des Königs Ludwig VII. handelt, deren Name indessen nicht genannt wird.

Die Botschaft, die in der Vorlage ein Läufer überbringt, ist bei W. Grimaldi in den Mund gelegt.[2]) Von grösserer Wichtigkeit ist eine andere Umänderung. M. erzählt, dass Belphegor nach der zweiten Austreibung erklärt habe, nun habe er sich dankbar genug gezeigt und werde sich um Matteos Bitten nicht mehr kümmern. Naturgemäss sträubt Matteo sich daher gegen den Auftrag des französischen Königs, da er um seinen Hals fürchten

1) Vgl. a. a. O. Seite 356, Zeile 4.
2) Vgl. a. a. O. Seite 398, Zeile 10 von unten.

muss, wenn er mit seiner Kunst nichts erreicht. In unsere Drama dagegen hegt Mattheo die feste Zuversicht, c Heilung werde ihm gelingen, da der Teufel ihm seine Hü ja noch nicht gekündigt hat.

An wörtlicher Übereinstimmung mit der Quelle we diese Scene den höchsten Prozentsatz auf. Als Mattk fragt, wie man bisher mit der Besessenen verfahren s sagt Grimaldi:[1]) 'Tried all that religion or physic co propose'; dieser Stelle entspricht in der Vorlage Seite 3 Zeile 3. 8 Zeilen weiter unten erklärt der Winzer, es gä so 'refractory cross-grained devils, that neither threa enchantments, nor devotion itself will do any good on 'er wörtlich sich deckend mit Seite 399, 2. Absatz, Zeile 6 f gende in der italienischen Novelle.

Um nun die Entzweiung Belphegors mit Mattheo, a der die folgenden Scenen grösstenteils beruhen, zu motiviere fügt W. das Zwiegespräch der beiden ein, das aus zv Stellen der Vorlage zusammengeschweisst ist, dem Gespräc Matteos mit Belfagor gleich nach der zweiten Teufelsa treibung[2]) und einem zweiten, nachdem ihm der Auftr Ludwigs VII. zu Ohren gekommen ist.[3])

Der Inhalt des Gesprächs ist bei W. unverändert. N die Schilderung der Höllenbewohner ist neu hinzugefügt.

Auf Seite 359 haben wir wieder wörtliche Herüb nahme einzelner Stellen aus der italienischen Quelle. Mattl führt die Worte: 'You know I delivered ye from the tal of the law' auch in der Vorlage als Begründung sei Forderung an.[4]) Auch die folgenden Zeilen, in denen M theo Roderigo einen Undankbaren nennt, entsprechen s in beiden Stücken. Auf den Vorwurf Mattheos antwor Belphegor Seite 360, Zeile 2: 'Have ye forgot 't was I tl made your fortune?' und 3 Zeilen weiter: 'I 'll make

1) Vgl. a. a. O. Seite 357, Zeile 16.
2) Vgl. a. a. O. Seite 398.
3) Vgl. a. a. O. Seite 399 unten.
4) Vgl. a. a. O. Seite 399, Absatz 2, Zeile 33.

know I can take back as well as give', dieselben Ausdrücke, mit denen sich Roderick verteidigt.[1])

Der thätliche Angriff Mattheos auf den Teufel dagegen ist Zusatz Wilsons. Auch der folgende Teil der Scene, das Auftreten Belzebubs, ist neu, ob auch originell, ist nicht sicher. Höchst wahrscheinlich ist W. wieder durch Jonsons 'The D. is an A.' V, 4 beeinflusst, wo Satan herabfährt, um den gedemütigten Pug die ganze Fülle seines Zornes über sein klägliches Verhalten fühlen zu lassen.

W. dürfte hier auch an The Devil is an Ass, V, Scene 4 gedacht haben, wo das Laster Iniquity dem im Kerker sitzenden Pug die Hölle heiss macht, bevor Satan selbst herabfährt.[2])

Schon vorher, in dem Gespräch Mattheos mit Roderigo haben wir einen Anklang an Jonson. Roderigo sagt 358, Zeile 29: but there 'the case is altered', was ja der Titel einer Komödie Jonsons ist. Freilich ist dies kein Beweis für Beeinflussung Wilsons durch seinen berühmteren Vorgänger, da obige Zeile vielleicht als Sprüchwort resp. Flugwort verwendet wurde.

Der letzte Teil der italienischen Novelle Machiavellis hat auffallende Ähnlichkeit mit der Straparolas. Auch hier handelt es sich um eine Teufelaustreibung. Ferner ist die List, mit Hülfe deren Gasparin, der hier Mattheo entspricht, seinen Hals aus der Schlinge zieht, dieselbe wie bei M. und W., doch liegt eine Benutzung dieser zweiten italienischen Novelle seitens W. nicht vor.

Akt IV, Scene 4. Marone, der, je nachdem es seine Interessen fordern, bald ein bitterer Feind, bald ein begeisterter Freund Roderigos ist, wird zur Strafe für seine wankelmütige Gesinnung vom Teufel geholt. Als Grimaldi sich von dem höllischen Schauspiel, dessen Zuschauer er gewesen, erholt hat, kommt Mattheo zu ihm und erklärt listig, eine Heilung stehe nicht in seiner Gewalt, da die Konstellation

1) Vgl. a. a. O. S. 399, Zeile 31 folgende.

2) Vgl. V, 4.

der Gestirne und dies und jenes Anzeichen dagegenspräche. Doch als Grimaldi ihm bedeutet, ein Nichtgelingen sei so gut für ihn (Mattheo) als gehängt zu werden, wirft er die Maske ab; und schildert die Klemme, in der er sich befindet. Hierauf setzt er den Plan auseinander, mit dessen Hülfe er dennoch den Teufel zu bannen gedenke. Grimaldi solle die Besessene auf eine mit allem Pomp ausgestattete Bühne bringen und, wenn er (Mattheo) seine Mütze in die Höhe werfe, alle möglichen Musikinstrumente ertönen und lautes Geschrei anstimmen lassen. Auf ein gegebenes Zeichen endlich solle eine verschleierte Dame auftreten. Das Übrige sei seine Sache. Grimaldi verspricht ihm, für alles Sorge tragen zu wollen. Am folgenden Tage soll der Plan ausgeführt werden.

Der Anfang der Scene ist Wilsons freie Erfindung, der zweite Teil der Vorlage entnommen. Auf den ersten selbständigen Abschnitt, in dem W. uns in Marones eigennütziger, wankelmütiger Gesinnung ein warnendes Beispiel geben will, brauche ich nicht näher einzugehen.

Mattheos Auftreten wird mit der Bemerkung 'Enter Mattheo, his head broken' gekennzeichnet. Diese Stelle erinnert an Grim the Collier III·1, Seite 427, wo es heisst: Enter Robin Good fellow, his head broken. Wir haben hier einen zweiten Punkt, der für die Wahrscheinlichkeit spricht, dass W. das betreffende Stück gekannt habe.

Im folgenden hält sich W., wenn auch nicht sklavisch, an seine Vorlage. Die Vermittlerrolle Grimaldis fehlt bei M., Matteo verhandelt direkt mit dem Könige von Frankreich. Auch dort zwar spricht er von der Schwierigkeit des Falles, offenbart aber dem König nicht das Geheimnis, das ihn umgiebt.

Die Epitheta, die W. dem Teufel beilegt, sind z. T. wieder herübergenommen.[1]) Ebenso weicht W. bei der Schilderung der List, mittels deren sich Mattheo aus der

1) Vgl. a. a. O. S. 400, Zeile 1.

Schlinge zieht, nur wenig von der wörtlichen Übertragung ab. Der Schlusssatz: 'and this, with some other ingredients that I have, will, I doubt not, send him packing' findet sich fast Wort für Wort auf Seite 400, Zeile 20. Neu ist nur das Verlangen Mattheos, auf seinen Ruf solle eine verschleierte Dame auf die Bühne treten. In der Vorlage ist zwar bei der Ausführung des Experimentes ebenfalls von einer Dame die Rede, die im Begriff sei, die Bühne zu betreten, doch ist diese bei M. nur fingiert, während sie bei W. wirklich auftritt.

Auch im vierten Akt hält sich W. an seine Vorlage, wenn auch etwas weniger streng als im dritten. Scene 1 und 2 sind frei erfunden, 3 und 4 zum grössten Teile aus M. entnommen.

Akt V, Scene 1. Wir erfahren jetzt, welche Rache Fieschi an Imperia genommen hat. Die Rolle des fremden Prinzen hat er dem Henker Picaro übertragen, den er in der Nacht bei Imperia eingeschmuggelt hat, ohne dass selbst die schlaue Quartilla den Betrug gemerkt hätte. Ausserdem hat er die kostbaren Geschenke, die er Imperia hat überbringen lassen, auf Roderigos Rechnung bestellt.

Fieschis Rachedurst ist befriedigt. Er erklärt, von nun an ein anderes Leben führen, vor allem aber nie wieder mit Weibern anbändeln zu wollen. Plötzlich wird er in seinem Monologe durch Marone unterbrochen, der, vom Teufel ausgestossen, auf die Bühne fällt und gleichfalls gelobt, sich nun frommen Werken widmen zu wollen. —

Diese Scene, die ganz den Charakter einer Posse trägt, ist vom Dichter frei erfunden. In dem Auftreten der Juden, die, ängstlich gemacht durch den erschütterten Kredit Roderigos, am frühen Morgen sich vor dessen Haus versammeln, darf man eine Beeinflussung durch die Stelle der Vorlage erblicken, wo M. sich über Rodericks üble Lage auslässt [1]), umso mehr als W. an der betreffenden Stelle ziemlich kurz darüber hinweggeht.

---

1) Vgl. a. a. O. Seite 395 unten und Seite 396 oben.

Mit Marone scheint mit einemmale eine gewaltige Veränderung vor sich gegangen zu sein. Er, der sonst nichts Höheres kannte als seinen Profit, der der verkörperte Egoismus war, will ein Hospital bauen, Kranke pflegen und sein ganzes Vermögen zu humanen Zwecken hergeben. Fieschi traut diesem plötzlichen Umschlag nicht, ob mit Recht, werden wir später sehen.

Akt V, Scene 2. Die Scene, die die Handlung von IV, 4 wieder aufnimmt, spielt in einer grossen Halle. Grimaldi teilt Mattheo mit, zu der Teufelaustreibung seien alle Vorbereitungen getroffen.

Hierauf führt er die besessene Prinzessin Julia in einem Lehnsessel herbei, begleitet von ihrem Gefolge. Sofort beginnt nun Mattheo die Beschwörung. Um den äusseren Schein zu wahren und sich einen Anstrich von Würde zu geben, wirft er mit lateinischen und griechischen Brocken um sich, die natürlich gar nicht in die Situation passen. Zuerst versucht er Belphegor durch gütige Worte zu bannen, dann durch eine neue Flut von allerhand Beschwörungsformeln, und schliesslich, als alles nichts fruchtet, wirft er plötzlich seine Mütze in die Höhe. Sofort beginnt ein Höllenlärm, durch Musik und Geschrei hervorgerufen. Belphegor wird nun doch stutzig und bittet Mattheo, ihm den Grund dieses seltsamen Treibens zu nennen. Da offenbart ihm Mattheo in fast teilnehmendem Tone, Imperia sei ihm auf den Fersen und komme eben die Treppe herauf. Das wirkt wie ein Funke ins Pulverfass. Der Teufel hat nichts Eiligeres zu thun, als aus dem Körper der Besessenen zu fahren, um wieder in die Hölle zu flüchten. Mattheo ist natürlich hocherfreut über seine gelungene List. —

Dies ist die letzte Scene, die ohne wesentliche Änderungen aus der Vorlage herübergenommen ist. Die der Teufelaustreibung unmittelbar vorhergehenden Ereignisse lässt W. weg oder kürzt sie doch wenigstens. Auch ist der Ort ein anderer. In der Vorlage [1]) findet die Scene im 'church-yard of Notre

1) Vgl. a. a. O. Seite 400, Zeile 8.

Dame in Paris' statt, die ganze 'nobility and clergy' ist versammelt. Die Pracht der Schaubühne, auf der Matteo die Heilung vornehmen soll, die kostbaren Gewänder, die Menschenmenge — alles das wird bei M. ausführlich dargestellt. W. begnügt sich mit der Bemerkung: 'Julia in an elbow-chair, well-attented'.

Mattheo eröffnet die Scene, indem er Julia ins Ohr flüstert und den Teufel anredet: 'Dear Belphegor, you know I once serv'd ye at a dead lift. Come, be yet civil and depart!' Die Zeilen sind wörtlich herübergenommen, nur finden sie sich nicht an der analogen Stelle, sondern in dem zweiten Zwiegespräch Matteos mit Belphegor[1]) das W. ja nicht hat.[2]) Doch heisst es auch bei M., Seite 400, Zeile 33: Matteo came up close to him and desired him very civilly to depart.

Dann entfernt sich der Dichter etwas von seiner Vorlage. Die vergeblichen Versuche des Winzers, den Teufel durch gute Worte und Drohungen zu bannen, spinnt er weiter aus. Der Wust von monströsen Fremdwörtern, die er ihm in den Mund legt, wirkt recht humoristisch, besonders die Stelle, wo Mattheo Brocken aus dem Homer zitiert und sogar griechische Städtenamen zur Beschwörung verwendet.[3]) Bevor er seinen Haupttrumpf ausspielt, fühlt er erst dem Teufel ein wenig auf den Zahn, indem er den Namen seiner Frau erwähnt. Und er hat richtig kalkuliert. Julia falls into a fit.

Einige Zeilen später droht Mattheo, wenn alles nichts nütze, wolle er ihn zu seiner Frau zurückschicken. Darauf entgegnet Belphegor scheinbar ruhig: 'You told me so once before; but now, I hope, you 'll stay till you catch me', fügt aber für sich hinzu: 'Yet I don 't like this rogue'. Auch bei M. wird der Beschwörer so vom Teufel genannt.[4])

Der letzte Teil der Scene stimmt fast wörtlich mit der Quelle überein. Julias Frage: 'What would this peasant be

1) Vgl. a. a. O. Seite 399, Absatz 2, Zeile 21 flgde.
2) Vgl. Seite 58.
3) Vgl. a. a. O. Seite 373, Zeile 10 flgde.
4) Vgl. a. a. O. Seite 400, vorletzte Zeile.

at? I have more than once view'd all the pomp of heaven, nor am I ignorant of what is most formidable in hell. But what mean this? Prithee, Mattheo, what is it?' entspricht der Vorlage Seite 400, Zeile 28—32, und Mattheos Antwort: 'Alas, poor Roderigo, your wife 's in chase of ye and is just coming up-stairs' ebenda, letzte Zeile. Dass W. im Gegensatz zu M. die verschleierte Dame wirklich auftreten lässt, ist schon IV, 4 erwähnt.

Nicht gesagt wird, ob Mattheo für die glückliche Ausführung des Unternehmens belohnt worden ist. Darin stimmt W. mit der Quelle überein. Dort heisst es Seite 401, letzter Absatz: The Chronicle mentions not any great matter the king gave him.

Dennoch ist Mattheo zufrieden: 'I think myself happy enough that I have 'scaped hanging at last' sagt er, was wieder wörtlich den beiden letzten Zeilen der Vorlage entspricht.

Akt V, Scene 3. Die Schlussscene vereinigt noch einmal fast alle Personen des Stückes auf der Bühne. Marone ist wieder anderer Meinung geworden. Er bringt es nicht übers Herz, sich von seinem Mammon zu trennen. Inzwischen kommt auch Grimaldi mit Mattheo. Alle sind erfreut, dass endlich wieder Ruhe und Frieden eingekehrt ist. Da plötzlich werden sie mitten in ihrem Gespräch durch Imperia und Quartilla unterbrochen, die, von Schreckbildern verfolgt, an der Seite der edlen Portia Schutz suchen. Sie lassen sich nicht beruhigen, da sie immer wieder die teuflische Gestalt Roderigos vor sich zu sehen glauben. Noch grösser wird die Überraschung aller, als in der That nun Belphegor erscheint. Während Portia ihrer Schwester folgt, die beim Anblick ihres früheren Gemahls wie von Furien gehetzt hinausstürzt, offenbart Belphegor den Zweck und Ausgang seiner Sendung. Er erklärt, die Seelen hätten vollständig Recht mit der Behauptung, die Weiber hätten sie in die Hölle gebracht; hierauf verschwindet er. Doch tritt er kurz darauf zum anderen Male herein, Ärger und Wut zur Schau tragend. Da seine Prüfungs-

zeit noch nicht abgelaufen ist, so bleibt ihm die Hölle noch verschlossen. Darum schwört er mit fürchterlichen Worten, weil seine Kunst am weiblichen Geschlecht zu Schanden geworden sei, nunmehr sein Glück bei den Männern zu versuchen, Zwietracht zu säen und Böses zu stiften, wo er nur könne. Dann fährt er in die Tiefe, den Körper, den er angenommen hatte, zurücklassend. Auf dieselbe Weise entwischen auch Crispo und Mingo, die der Henker herbeigeführt hat, um aus ihrem Munde Näheres zu erfahren.

Um seinem Drama einen würdigen Schluss zu geben, fügte W. noch ein Gespräch Grimaldis mit Montalto und Portia an. Nachdem schon vorher der edelmütige Montalto Fieschi vergeben hatte, teilt ihm jetzt Grimaldi mit, der Senat habe beschlossen, da der Herzog abgedankt habe, ihn (Montalto) zu seinem Nachfolger zu ernennen. Doch der Edle lehnt bescheiden eine so hohe Ehre ab; nicht nach vergänglichen Würden stehe sein Sinn, sondern nach einem stillen, ruhigen Leben, das der Tugend geweiht sei.

In der letzten Scene zeigt sich W. wieder fast ganz originell. Nur einiges erinnert an M. Über das weitere Schicksal Honestas erfahren wir nichts. Auch Imperias wird nicht weiter Erwähnung gethan. Das letzte, was wir von ihr hören, ist, dass sie in einen tiefen Schlaf gefallen sei. Auffallen muss die entsetzliche Angst, die sie vor ihrem früheren Gemahl zur Schau trägt, während sie bisher nichts weniger als ängstlich war, am allerwenigsten vor Roderigo. Derselbe merkwürdige Wechsel ist mit Belphegor vorgegangen. Eben erst lässt er sich durch die blosse Stimme Imperias ins Bockshorn jagen, jetzt ignoriert er sie vollständig. Ein solcher Widerspruch lässt sich in der Vorlage nicht entdecken.

Den Schluss des Stückes musste W. ändern. Die Einkleidung der italienischen Novelle ist ja der bekannte Beschluss des Höllenrates. Am Ende seiner Laufbahn kehrt Belfagor wieder zur Unterwelt zurück und stattet Bericht

ab. Da nun W. die Anfangsscene weggelassen hatte, so konnte er auch den Schluss nicht in die Hölle verlegen. Er musste deshalb Belphegor noch einmal auftreten lassen, um das Resultat seiner Erfahrungen bekannt zu geben. Warum er ihn indessen noch ein zweites Mal auf der Bühne erscheinen lässt, ist nicht recht einleuchtend. Offenbar macht sich hier wieder der Einfluss Jonsons geltend. In 'the D. is an A.' V, 6 sagt nämlich das Laster zu Pug:

'Our chief doth salute thee,
H' has sent thee grant-parol by me, to stay longer
A month here on earth' . . .,

was für Pug eine keineswegs erfreuliche Nachricht ist. Auch von Belphegor heisst es Seite 378, er 'enters plodding', weil er noch länger auf der Erde bleiben muss.

Schon auf der folgenden Seite zeigt unser Drama eine weitere Übereinstimmung mit Ben Jonsons Stück, zu der sich keine analoge Stelle in der italienischen Quelle anführen lässt. Als Crispo und Mingo vernommen werden sollen, fallen beide zur Erde und 'leave dead bodies', worin sie dem Beispiel Belphegors folgen. Der Henker Picaro erkennt nun bei näherem Zusehen in den drei toten Körpern drei Verbrecher wieder, die er früher einmal gehängt hat. Grimaldi macht den weiteren Auseinandersetzungen des Henkers ein Ende mit den Worten: 'take them off!' Die Parallelstelle, die W. hier sicher vor Augen gehabt hat, steht in 'The D. is an A.' V, 7. Pug ist vom Teufel in der vorhergehenden Scene in die Hölle abgeholt worden, nachdem er zuvor den angenommenen Körper verlassen hat. Nun finden die Gefängniswärter ihren Gefangenen tot in der Zelle liegen. Auf den verwunderten Ausruf eines Wärters, bemerkt ein anderer:

'Slid, I should know this countenance,
It is Gill Cut-purse, was hang'd out this morning!'

Hierauf befiehlt der Schliesser, den Körper wegzuschaffen. In der letzten Scene meldet dann der Schliesser dem Richter: 'he left us the dead body'. Dieselben Worte

wendet ja auch W. an. Übrigens sagt W. schon früher [1]) einmal von Roderigo: he leaves a dead body.

Das Gespräch Grimaldis mit Montalto und Portia hat W. wohl hinzugefügt, einesteils um dem Ganzen einen würdigen Schluss zu geben, und dann, weil er einer bekannten Sitte gerecht werden wollte. Die Bearbeiter der Restaurationszeit liebten es nämlich, am Schluss der einzelnen Akte, besonders des letzten, sentenziöse Bemerkungen hinzuzufügen, die natürlich in Versen, gewöhnlich in heroic couplets abgefasst waren [2]). Der letzte Teil der Scene ist denn auch mit Sentenzen gespickt.

Wilsons Verhältnis zur Vorlage ist im vierten Akte im Grossen und Ganzen dasselbe wie in den beiden vorhergehenden. Scene 1 ist ganz originell, in der zweiten hält er sich ziemlich streng an M., um dann im letzten Auftritte, einige Punkte ausgenommen, wieder zur Selbständigkeit zurückzukehren.

Ich bin nun am Ende meiner Untersuchungen angelangt. Will man die Art und Weise, wie Wilson sich seiner Vorlage gegenüber verhält, mit wenigen Worten charakterisieren, so kann man sagen: die italienische Erzählung, die man mit dem Namen Machiavelli verknüpft, hat er ganz in sein Drama hineingewoben, dessen grössten Teil sie ausmacht. Straparolas Novelle ist, wenn sie Wilson überhaupt gekannt hat, nicht benutzt. Natürlich muss Wilson den vorgefundenen Stoff teils kürzen, teils erweitern.

Ausserdem führt er mehrere neue Personen ein, deren Charakteristik ihm besser gelingt — weil sie mehr lebenswahr sind — als die der herübergenommenen. Vor allen Dingen legt er grösseren Wert auf psychologische Skizzierung. So kommt es, dass dieses Stück, das doch wie so viele Dramen der Restaurationszeit nur eine Bearbeitung ist, der Originalität nicht entbehrt.

1) Vgl. IV, 3, Seite 360 a. a. O.

2) Vgl. O. Mielck, Shakespeare-Jahrbuch IV, S. 57.

Was endlich Wilsons Verhältnis zu Ben Jonson's Devil is an Ass' betrifft, so kann ich Wards Behau nicht nur bestimmen, sondern sie sogar dahin richtig st dass Wilson im 'Belphegor' ganz sicher durch das erw Drama Jonsons beeinflusst ist; dafür sprechen die zahlr Punkte, die Wilson mit Jonson gemein hat im Gegensa dem Italiener.

Vita.

Natus sum Ernestus Hollstein in oppido, cui nomen est Wanfried Hasso-Nassoviae, a. d. XVII Kal. Februar. a. MDCCCLXXX patre Guilelmo, matre Paulina e gente Mergell. Fidei addictus sum evangelicae.

Primis litterarum elementis imbutus progymnasium Eschwegense per duos annos, gymnasium Hersfeldense per tres frequentavi.

Maturitatis testimonium vere anni MDCCCXCVIII adeptus philosophorum ordini universitatis Fridericianae Halensis cum Vitebergensi consociatae adscriptus sum studiisque maxime linguarum recentium per sex semestria incubui.

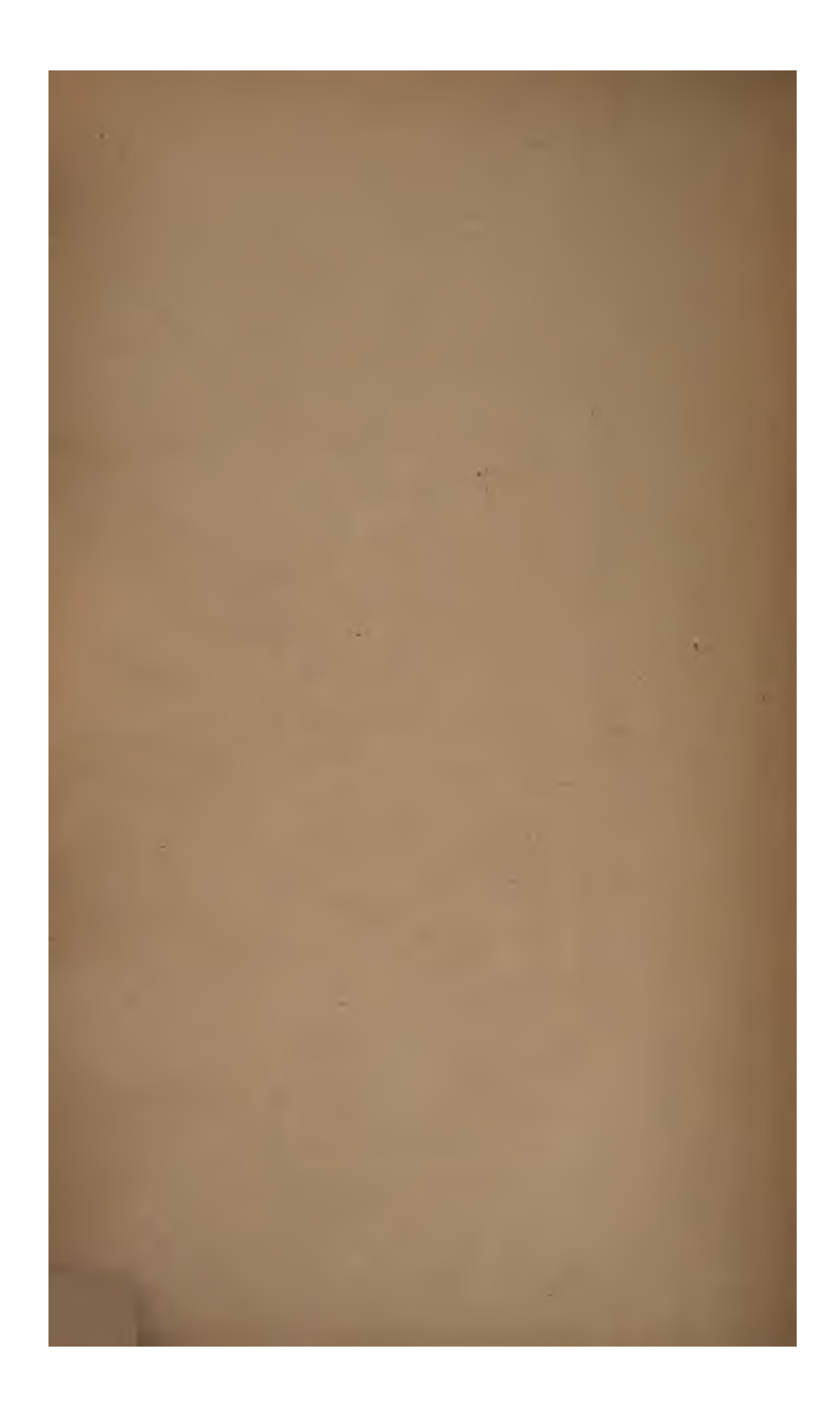
Docuerunt me viri doctissimi:

Burdach, Fries, Haym, Heuckenkamp, Husserl, Ihm, Kirchhoff, Meier, Riehl, Simon, Strauch, Suchier, Thistlethwaite, Uphues, Vaihinger, Wagner, Wechssler, Wiese, Williams.

Ut exercitationibus interessem seminariorum, benigne permiserunt Simon, Suchier, Wagner, Williams.

Quibus viris omnibus de studiis meis optime meritis praecipue Albrechto Wagner gratias habeo quam maximas semperque habebo.






14427.30.13
Verhaltnis von Ben Jonson's "The d
Widener Library 003331973
3 2044 086 749 942